دراسات

فى

المسرح والشعر

الدكتور

محمد عنانى

تصـــدير

يتضمن هذا الكتاب فصولاً مختارة فى نقد المسرح ونقد الشعر نشرت على مدى عشرين عاماً أو يزيد فى عدد من المجلات المتخصصة ، وقد رأيت أن أخرجها من سياقها الزمنى وأن أمزج بينها حسب الموضوعات التى تتناولها والتى لاتخرج عن الشعر والمسرح– مبينا فى آخر كل مقالة تاريخ نشرها ومكانه . وقد نُشِرت بعض الدراسات التى يتضمنها الجزء الأول فى الثمانينات فى مجلة **المسرح** (التى يرأسها سمير سرحان) و**الطليعة** (التى يرأسها لطفى الخولى) و**فصول** (التى يرأسها عز الدين إسماعيل) ونُشر البعض الآخر فى الستينات فى مجلة **المسرح** (التى كان يرأسها رشاد رشدى) . أما الجزء الثانى فيتضمن فى معظمه عروضاً ضافية لكتب أجنبية تعالج قضايا الشعر ومناهج دراسته – نشرت جميعا فى أوائل الستينات فى مجلة **المجلة** (التى كان يرأسها يحيى حقى) إلى جانب مقال نشر أخيرا فى **فصول** وآخر فى **الجديد** .

وقد يلاحظ القارئ خلو الكتاب من الدراسات التى نشرت فى السبعينات وأرجو ألا يستنبط من هذا نتائج قد تكون خاطئة . فالحق أننى لم أكتب الكثير فى باب النقد الأدبى أو المسرحى فى السبعينات – وما كتبته سبق نشره فى كتابى **فن الكوميديا** – وكتابى **المسرح الانجليزى المعاصر** اللذين صدرا عام ١٩٨٠ .

وقد آثرت ألا أغير حرفاً واحداً من أى دراسة أو مقال سبق نشره حتى أحتفظ لكل منها بطابعه وآرائه . ولذلك فقد يلاحظ القارئ بعض الاختلاف فى الرأى أو فى التطبيق بين دراسة كتبت عام ١٩٦٥ وأخرى كتبت عام ١٩٨٥ – وهذا طبيعى ولا أنكره . ولكنه سوف يلاحظ أيضاً أننى أتمسك دائما بمبدأ هام من مبادئ النقد الحديث وهو مبدأ الدراسة النصية للأعمال الأدبية انطلاقا من أنه على الناقد أن يأخذ فى اعتباره الإطار الفكرى والإطار الفنى اللذين « يعمل » الكاتب من خلالها – لا أن يفرض إطاره الخاص (فكراً أم فناً) إذ أن من شأن ذلك أن يزيف دلالات العمل

الأدبي ويشوه صورته . وهكذا فقد كان رائدى الصدق فى التناول بإقامة الإطار الذى أتصور أن الفنان قد أقامه ، أو أنه كان يعمل من خلاله إذا كان قائماً بالفعل ، وآمل أن أكون قد وُفقتُ فى هذا المسعى فهو شاق وعسير .

ومصدر المشقة والعسر أننا لم نتقبل بعد فكرة « النسبية النقدية » التى كنت قد عرضتها فى فصل من كتابى الصغير **النقد التحليلى** (١٩٦٣) وفحواها أن لفظ الأدب ينطبق على أنواع من النشاط الإبداعى تتفاوت تفاوتاً كبيراً فى الأطر الفنية والفكرية التى تقدم من خلالها ، وأنه ينبغى على المتذوق إذا أراد حقاً أن يتذوق عملا أدبياً ما أن يُصوِّر لنفسه هذا الإطار من خلال العمل الذى يقرؤه أو يشاهده ، بحيث تكون الإحالة النقدية دائماً إلى هذا الإطار – وقد يكون ذلك نظاماً فكرياً خاصاً أو تقاليد فنية لم تعد قائمة ، وبحيث يكون الحكم النقدى نسبياً لا مطلقاً أى نسبة إلى هذا الإطار (أو الأطر) – إذ أن من يقرأ نصاً لأبى تمام من خلال الإطار الفكرى أو الفنى لشاعر مسرحى من شعراء العصر الإليزابيثى لن يستطيع تذوقه التذوق الصادق. ومن يقرأ الشعر المصرى الحديث فى إطار الشعر الإنجليزى الحديث لن يجد فيه قيمته الحقيقية ، وقس على ذلك من يقرأ شعر ملتون بروح بودلير ، أو إدموند سبنسر بروح هوميروس – وهلم جراً . والكلام هنا ينسحب على المسرح مثلما ينسحب على الشعر .

فالأدب المسرحى ألوان مختلفة ، ومدارس متعددة ، ولكل منها إطاره الفكرى والفنى ، والناقد الذواقة يتميز عن غيره بأنه تدرب على تصور الأطر التى تنتظم هذه الألوان والمدارس ، واستطاع أن يطوع ملكة تذوقه للاستجابة للكوميديا الخفيفة بنفس اليسر الذى يتذوق به التراجيديا ، وأن يستجيب لمسرحية كاريكاتورية تعتمد على مذهب التعبيرية مثلا بنفس اليسر الذى يتذوق به عملا دراميا كلاسيكياً كتبه سوفوكليس . وآفة النقد الذى يكتب فى مصر حالياً فى معظم الصحف أنه يناقش كل شىء من خلال إطار واحد – من خلال تصور واحد للمسرح ، وتصور واحد للشعر (أو تصورين – على أحسن تقدير) .

ورغم الجهود المضنية التى بذلت فى الأعوام القليلة الماضية للارتفاع بمستوى النقد وذلك من خلال مجلة **فصول** – أرفع المجلات العربية المتخصصة على الإطلاق – فمازال بعض الصحفيين الذين يعرضون للمسرح يتصورون نوعاً واحداً من المسرح يتمسكون به ولا يقبلون غيره – وإن كان كل فريق يصور لنفسه نوعاً مختاراً يقبله

وحده ويرفض ما عداه . ومن هنا نشأ ما أسميته بفوضى النقد الأدبى (فى مقال نشرته مؤخراً فى صحيفة أخبار اليوم)

وقد بدأت تلك الآفة — آفة فرض إطار خارجى واحد مسبق على العمل الفنى عندما تبنى بعض الكتاب والمخرجين فى مصر مسرح بريخت فى الستينات — ودأبوا يدعون له باعتباره الصورة المسرحية الوحيدة التى يمكن قبولها وتطويعها لإقامة مسرح مصرى مستقل عن المسرح الأوروبى . ولكن سرعان ما دعا آخرون إلى العودة إلى المسرح الإغريقى القديم باعتباره الأصل، قائلين إنه لانجاء لنا إلا بالعودة إلى تقاليده ، بينما ذهب آخرون إلى أن المسرح المصرى الحقيقى ينبغى أن يستوحى من مسرح الارتجال لأن له جذوراً فى القرية المصرية ، ونادى آخرون بأن لدينا بالفعل تراثاً مسرحياً حقيقياً ينبغى أن نحافظ عليه وهو تراث المسرحية المقروءة — أو المسرح الفكرى الذى يمثله توفيق الحكيم — هذا — بطبيعة الحال — إلى جانب من يرون أن المسرح الصادق هو المسرح الواقعى — أو المسرح الواقعى الرمزى الذى يمثله تيار الخمسينات (ابتداء بنعمان عاشور) — أو المسرح الشعرى العامى الذى يمثله نجيب سرور ، أو غير ذلك من الاتجاهات .

لاشك أن هذه جميعاً صور من صور المسرح — والإصرار على نوع بعينه أو إغفال طبيعة الدراما التى تعتمد على التطور والتفاعل الحى بين خشبة المسرح والجمهور — ومن ثم تستقى مادتها من الحياة (بأكثر ما يستقى الشعر مثلا) — إغفالٌ مُخلٌّ ضار . وأكاد أقول إن كل كاتب فى مصر يمثل اتجاهاً لايشاركه فيه أحد ما ، فالمسرح الشعرى الذى يكتبه فاروق جويدة يختلف اختلافاً شاسعاً عن مسرح صلاح عبدالصبور — وعبدالصبور يختلف اختلافاً جذرياً عن عبدالرحمن الشرقاوى ، والشرقاوى لايكاد يشترك فى شىء مع أحمد شوقى أو عزيز أباظة !

لقد تطور المسرح المصرى من داخله فى عدة اتجاهات انطلاقاً من واقع الحياة وواقع الفن ، وبرز فى الثمانينات كتاب يمثلون هذا التطور ، بعضهم تمتد جذوره إلى الستينات ، وبعضهم تفتح على الواقع المعاصر واستلهمه ، وقد أثمرت قرائحهم أعمالا لاشك فى أصالتها وجدتها ، وإن كان استقبال النقاد لها يتفاوت دفاعاً أو هجوماً وفقاً للأطر التى سبق أن أشرنا إليها . وإذا كان ثم ما يشترك فيه هؤلاء الكتاب فهو الاختلاف ! فبعضهم يكتب المأساة وبعضهم يكتب الملهاة ، وبعضهم يكتب المسرحية

الكلاسيكية بالعربية الفصحى ، والبعض يكتب المسرحية الحديثة بالعامية ، وبعضهم يكتب الشعر ، وبعضهم يكتب النثر ، وبعضهم يلتزم الواقعية الرمزية والآخر يحاول كسرها من خلال التراث الشعبي أو التعبيرية أو حتى العبث. وإذا كان العدد مازال محدوداً فذلك لأن ظروف انتاج المسرحيات القائمة ظروف عسيرة ، وأعتقد أننا نمر بمرحلة انتقالية تتسم بالصراع مع ذلك المنافس الخطير للمسرح وهو التليفزيون :

والطريف أن إنشاء التليفزيون نفسه كان وراء ازدهار المسرح المصرى فى الستينات حين أنشئت فرق التليفزيون المسرحية واختصت كل فرقة بلون واحد لاتتعداه ثم تطورت فانفصلت عن التليفزيون واستقلت ، وكان من ثمار تلك النهضة مجلة المسرح القديمة التى نشرت فيها بعض دراسات هذا الكتاب– وما تلا ذلك معروف لدى المسرحيين – ولكن الذى يهمنى هنا هو الإشارة إلى بوادر نهضة جديدة لايمكن اعتبارها امتداداً للستينات أو تكراراً لنهضة الستينات ، فالتاريخ لايتكرر ، والواقع الأدبى لايتكرر ، ومن ثم فإن النهضة الجديدة وليدة هذه اللحظة ووليدة كتاب هذه اللحظة .

أما قسم الشعر فى الكتاب فيتضمن – كما قلت – عروضاً لمدارس فنية فى نقد الشعر من خلال الكتب التى تعالجها ، باستثناء الدراسة الخاصة بتأثير التكعيبية على شعر (عزرا باوند) إذ أنها مترجمة وتسبقها دراسة مطولة كتبت خصيصاً لإلقاء الضوء على مذهب التصويرية فى الشعر الانجليزى الحديث وبالذات فى شعر ذلك الشاعر . وكذلك باستثناء مقال المواويل الذى أقدم فيه فن البالاد الغربى الذى شاعت ترجمته بالموال – رغم الاختلاف البين (انظر كتابى الأدب وفنونه ١٩٨٤) – وقد وضعتها بالترتيب الذى يتيح للقارىء أن يسير معها فى تسلسل منطقى حسب الأفكار الواردة فيها ، لا حسب تاريخ نشر الكتب أو نشر هذه المقالات .

وبعد – فقد حاولت فى هذه الدراسات أن أعين القارىء العربى الذى يتعطش للاستزادة من العلم بفنون المسرح والشعر المختلفة بتقديم إنتاج منوع فى كل شىء ، وأرجو أن يغفر لى إذا كنت أسرفت فى حماسى فى مقالات الشباب ، أو أسرفت فى التعقل والاتزان فى دراسات الكهولة .

والله ولى التوفيق

محمد عنانى

مدخل الى المسرح النفسى

المسرح النفسى (الدراما السيكلوجية) تيار حديث فى المسرح الغربى . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل إنه — كما يقول (جون راسل تيلور) فى كتابه الموجة الجديدة (١٩٧٩) — مازال فى مرحلة التشكيل ، ومازالت ملامحه تمر بمرحلة التبلور التى لابد منها قبل أن يفرض نفسه على متذوق المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسيا يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمية، إلخ.وربما كانت تسمية « المسرح النفسى » تسمية غير دقيقة ؛ لأن كل عمل مسرحى ، بل كل عمل أدبى أو فنى ، يعتمد على « الحركة النفسية » فى المقام الأول ؛ ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى الدراما الكلاسيكية بمفهوماتها المتعارف عليها ، من صراع وتطور وحدث ونهاية محتومة ؛ وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هى نقطة الانطلاق التى لابد منها للتعريف بهذا اللون المسرحى الجديد .

بدأ وعى النقاد والكتاب بالتغيير الذى أحدثه علم النفس الحديث فى الأدب فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعى كتاب الفيلسوف الإنجليزى الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (دليل إلى الفكر المعاصر) ؛ فهو يخصص فصلا كاملا فى آخر الكتاب للحديث عن غزو علم النفس للأدب، مركزاً على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية فى القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين فى بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (برجسون) عن تيار الشعور أو تيار الوعى. وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على « الثبات» أى على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارىء يستطيع أن يتنبأ بما سوف تقوله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية فى أعطاف الرواية أو المسرحية) . فالشخصيات التى خلقها كبار كتاب المسرح قديماً ، ثم كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد — لثباتها ووضوح ملامحها — أن تقف خارج حدود العمل الأدبى ؛ بل لقد اتجه بعض

النقاد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنما هى نماذج بشرية حقيقية لها وجودها « التاريخى » ، مثلما فعل (ا . س . برادلى) ، الذى يناقش فى كتابه « **التراجيديا الشيكسبيرية** » كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) فى التراجيديات الأربع الكبيرة (**ماكبث وهاملت وعطيل والملك لير**) بوصفها « **شخوصا** » مستقلة . وربما احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف « **الشخصية الفنية** » ، أى الشخصية التى يصورها الأدب للتفريق بينها وبين « الشخصية النفسية » ، أى الشخصية التى توجد فى الحياة الحقيقية من حولنا : إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خلقية أو فكرية ، يجمعها جميعا تحت اسم محدد ، يصبح علما على هذه الشخصية ، فالأديب يفترض أن البشر يشتركون فى صفات عامة لاتتطلب التصوير أو التخصيص ويفترض أنهم يختلفون فى صفات أخرى هى التى تتطلب التخصيص وتدعوه للاتكاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع « **هاملت** » مثلا فى استغراقه الفكرى أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين ؛ ولكن هذه الصفات هى التى يركز عليها شيكسبير لكى تصبح علماً على « هاملت » ، ولكى تميز بينه وبين الإنسان العادى — فى نظره — أى الإنسان الذى خلق ليعيش لا ليفكر (**كما يقول نوفاليس**) **وسواء كانت الشخصية متطورة فى العمل الأدبى (أى تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامى الذى تشترك فى صنعه) ، أو كانت نمطية (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لاتتطور فى العمل الأدبى) فانها فى الحالتين لاتمثل إلا جانبا (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التى توجد فى الحياة الحقيقية. ولذلك فان محاولات الكتاب الواقعيين فى القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات « المميزة » بغية الاقتراب من الواقع ، كانت تمثل فى الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التى يشترك فيها سائر البشر ، وذلك حين تتيح للقارىء أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه فى المواقف الدرامية التى يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات .**

أما فى بداية القرن العشرين فان الكتاب قد ازداد وعيهم بمدى « الصنعة » فى هذا التصوير للشخصية الإنسانية ، أو مدى ما يفرضه الفنان من قيود فنية تجعل كل صورة للانسان فى الأدب صورة زائفة إلى حد ما ، وذلك — كما يقول (س . ا . م . جود) فى نفس الكتاب — (نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التى تبين أنه ليس كياناً مستقلا ، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام ، وأن محاولات « تثبيت » الشخصية فى الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه فحسب وأهمها التركيز والبلورة) ، ولكنها تخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها والتعاطف معها .

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية فى كتابات رواد الرواية النفسية — رواية تيار الشعور — (جيمس جويس) و (فيرجينيا وولف) — كما انعكست فى شعر رواد الشعر الحديث — (ت. س . إليوت) و (عزرا باوند) — بمعنى أن الشخصية فى كتاباتهم لا تتمتع بأى قدر من الثبات ، بل هى تتغير على الدوام ؛ وتصويرها يعتمد على ما يدور فى داخل الذهن وفى داخل القلب . ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلا تفترض الحركة الدائبة فى الفكر والإحساس ، وتبتعد كل البعد عن الصور الثابتة التى كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر ، مثل « تنيسون » و « ماثيو أرنولد » ، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال .

ومع هذه البدايات فى فترة ما قبل الحرب الأولى ، شاعت مفهومات جديدة أتى بها علم النفس الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور ، بحيث شغل الناس فى أوربا وأمريكا إلى حدما فى فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التى أخذت تزاحم المفهومات القديمة للنفس والعقل إلخ . وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعى والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبى ؛ وهو الإدراك الذى شجع الاتجاه الجديد فى النقد ، والذى يصر على تخليص العمل الأدبى من السمات النفسية لمبدعه ، أى أنه يتمثل فى محاولة النظر إلى العمل الأدبى لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب ، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التى أبدعها فى داخل العمل المستقل ، والتى تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى فى داخل العمل نفسه .

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية العنيفة التى صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية، والتى زلزلت أركان الأفكار المتوارثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات فى القرون الخوالى. ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد فى فترة ما بعد الحرب اتجاها فكريا واجتماعيا بالدرجة الأولى، أخذ أحيانا صورة المسرح التقليدى، وأحيانا صورة المسرح الملحمى وأحيانا أخرى صورة المسرح العبثى. ولكنه لم يقترب أبدا من المسرح النفسى إلا فى أواخر الستينيات ثم فى السبعينات. وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاءل أو تأثر بأى حال من الأحوال؛ ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة فى قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التى تتخذ صور الأمراض المعروفة أحيانا، وصور التهوس النفسى الذى يصعب التعرف عليه إلا على أيدى علماء النفس المتخصصين أحيانا أخرى. وهذا هو الذى يشيع فى مسرح (هارولد بنتر) و (دافيد ستورى) على وجه الخصوص.

ويختلف المسرح النفسى عن المسرح التقليدى فى أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر فى أنه يجعل هذا الباطن عليلا أو — إذا استخدمنا التعبير القديم — غير سوى. ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة؟ ينبغى أن نؤكد فى البداية أن الأدب العالمى حافل بالنماذج الحية لهذه المادة، ولكن عدم إدراكنا فى الماضى لمعناها جعلنا نضعها فى أطر أعم وأشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسى المحدد، ويكفى أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستويفسكى) و (سترندبرج) و (سيرفانتيس)، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التى يمكن رصدها فى أعمال عالمية لاتوحى بها للوهلة الأولى — بما فى ذلك أبطال شيكسبير الذين ذكرناهم. وقريبا رأينا الممثلة البريطانية (جانيت سوزمان) تقوم بدور (أوفيليا) ورأينا بيتر هول المخرج البريطانى النابه يدافع عن هذا المفهوم دفاعاً لايمكن دحضه (مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية — عدد يونيو ١٩٦٦). ولكن الإطار الدرامى لهذه الشخصيات المعتلة هو الذى يختلف

إختلافاً بينا. وهذا هو ما أرجو أن يكشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (دافيد ستورى) ومسرحية (العزلة) أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنتر) – وقد نشرت المسرحيتان بالعربية فى كتاب مستقل عنوانه : ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى المعاصر (مكتبة الأنجلو – ١٩٨٠) .

وأول مظاهر البناء الدرامى الجديد فى المسرح النفسى هو انتفاء وجود حدث بالمعنى التقليدى . فماذا يعنى ذلك ؟ الحدث بالمعنى التقليدى هو حدوث شىء أو وقوع فعل على المسرح ، على مراحل متتابعة ومنطقية ؛ أى مراحل تسير فى تطور خطى (**نسبة إلى الخط المستقيم**) صعودا نحو ذروة معينة. وهذه الذروة فى المأساة تتلوها الفاجعة ؛ وفى الملهاة يتلوها التصالح والفرح بعودة المياه إلى مجاريها ، وبالتوافق والهناء . وهذا الحدث أو الفعل ينبع بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها فى الوقت نفسه ، بحيث تصبح ذروة الحدث هى أيضاً ذروة الكشف . أما فى المسرح النفسى فإن الحدث الباطن لا يسير فى إطار خطى نحو الذروة ، ولكنه يدور فى أنصاف دوائر تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس ، أو بين فكرة وفكرة ، بحيث لا نتقدم مع الحدث زمنيا ، أى لانسير نحو نقطة زمنية محددة ، بل ندور مع المشاعر والأفكار لنعود إلى نقطة البداية ، ثم نسير ثانيا فى دورة جديدة لنعود مرة ثانية إلى نقطة البداية ثانيا وهكذا . وهذه الدوائر ، أو أنصاف الدوائر ، تتخذ عادة صورة الحركة المجهضة ؛ إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل يمكن معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإجهاض . ولنر كيف يستخدم **دافيد ستورى** فى هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة فى بداية مسرحية البيت ؛ فعندما يرتفع الستار نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وجاك ، وهما يعانيان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لايفصح عنه المؤلف . ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر ؛ إذ ينادى كل منهما صاحبه ، ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف منه أن جاك كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأغذية المعلبة فى محل للبيع بالجملة ، وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة ، ونعرف أيضاً أنهما من أسر مشتتة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على مستوى خارجى ، أى أنه يدور حول موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة

الشخصية توقف نهائيا وانتقل فجأة وفى سرعة إلى موضوع آخر ، حتى ينتهى المشهد الأول دون حدوث أى شىء بالمعنى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمنزلة الحدث ؛ لأنه يفصح عن عجز الذهن الواعى لأى منهما على الخوض فى المأساة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التى تتكرر فى المسرحية :

(أ)

جاك — (يشير إلى الصحيفة) حلوة .
هارى — قوى .
جاك — مش معقول (يقرأ فى حماسة للحظة) معلهش .
هارى — (يهز رأسه) معلهش .
جاك — على رأيك .. لكن ..
هارى — شوف السحاب .. أشكال مختلفة .
جاك — أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)
هارى — شوف السحاب ماشى ازاى .
جاك — مش معقول .

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها جاك فى الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب :

(ب)

جاك — كان عندى عم بيربى الخيل .
هارى — ياسلام .
جاك — وكنت بازوره وأنا صغير .
هارى — فى الريف ؟
جاك — مافيش زى الريف .. عارف ؟ الهوا النضيف .
هارى — السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحب ؛ فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منهما بصورة معقدة :

(ج)

جاك — الموسيقيين أطوارهم غريبة جداً .

هارى — طبعا .

جاك — مش ملاحظ إن أحسن الموسيقيين هم اللى شعرهم فلفل ؟

هارى — كده ؟

جاك — عمتى العانس ماتت طبعا .

هارى — طبعا .

جاك — فيه شوية سحب ..

(د)

هارى — مراتى كانت حتيجى النهارده الصبح .

جاك — صحيح ؟

هارى — لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بقى .

جاك — ما تخرجش. يعنى الواحد أحسن يحتاط .

هارى — أنا لما كنت فى الجيش ..

جاك — كنت فى الجيش صحيح ؟

ونحن لانفهم بطبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فندرك أن الإشارة إلى الزوجةلا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهرب من الموضوعات الحساسة التى لا يمكن لأى منهما أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا فى نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرار هذه الموتيفات أهميتها النفسية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : **حالة الجو — الزوجة — نزلاء المصحة — الأقرباء — الريف — الزوجة — الجيش — الأقرباء — الحرب — الزوجة — الزهور — نزلاء المصحة — المدرسة — العمل بالدين — الرقص — المدرسة — الأسماء — الأقرباء — المشى — الحرب — الأقرباء — المناطق الاستوائية — الجزر البريطانية — الزوجة — النقود — الأقرباء — حادثة سيارة —**

الأقرباء – الوقوع فى البحر – الصيد والبحر –تقاليد البحر الإنجليزية – الكفر – الفتيات– الرياضة – التواصل – نزلاء المصحة –الزواج– الأقرباء– الحياة العائلية – الأطفال – الأقرباء – آدم وحواء–الجنة –الأقرباء–تقاليد الرجولة – رمز العصا والشارب– الأقرباء – الحرب– العزق –الأقرباء – نزلاء المصحة – الأقرباء – التبشير – النزلاء – الأقرباء – اللعب السحرية – الحرب– الأقرباء – الحرب– الأسرة – العمل – الأقرباء – مأساة الانفصال عن الزوجة .

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء – وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها– تكرار متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندهش للصبغة المباشرة التى تكتسبها هذه الإشارة خصوصا حين تكون الانطباعات العامة عن انشغال هارى وجاك بالزوجة والحياة العائلية قد اكتملت وأكدت لنا تأكيدا سلبيا مدى أهمية هذه التيمة فى حياة كل من هارى وجاك :

(ه)

جاك – ما أظنش قابلت مراتك قبل كده ؟

هارى – لا لا .. فى الحقيقة .. بقى لنا منفصلين فترة كده ..

جاك – وقت الغدا قرب .

ويبدأ المشهد الثانى بالتقاط هذا الخيط ، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى و كاثلين وهما تعانيان من أمراض مماثلة ، ولكنهما تختلفان عن الرجلين فى أنهما تفرطان فى الحديث المباشر الصريح ؛ ومن ثم فهما تمثلان الوجه المقابل للحديث المقتضب الملتوى الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كلتيهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورهما تصويرا هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما التقليدية ، فيهبهما أبعاداً محددة واضحة، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل تتخللها إشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلها ؛ ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن يلتقى الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعاً مزدوجاً ؛ فالإشارات الملتوية الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين :

(و)

كاثلين — انت مجنون ميه فى الميه .. لازم يحطوك فوق هناك .

مارجورى — فى الحقيقة بقى هو دا طبعهم ..

جاك — طبعهم ؟

مارجورى — أمال إيه ؟ حاطين ترابيزة واحدة و كرسيين لألف بنى آدم هنا ؟

هارى — فيه كام بنش هنا وهناك .

مارجورى — بتسيب علامات من تحت لما تقعد عليها .

كاثلين — (تصرخ وتغطى فمها) أووه !

هارى — فيه سحاب قليل فى السما .

جاك — قليل (ينظر)

مارجورى — نزلى طرف الجيبة يابت انتى .

كاثلين — أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاثلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائما إلى تصوير صاحبتها فى صورة من لاتهتم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه التيمة. ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متوافقة مع إخفاقها ! وما أدى إليه من تمزق فى نفسيتها ؛ فهى لاتشكو ولا تتذمر (على العكس من كاثلين) ولكنها تعترف بأن الإخفاق له متعته . وهى ما تفتأ تردد عبارات تنم عن ذلك ؛ فكأنما تستسلم لليأس وتجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضاً بأنها ماتفتأ تنتقل من مصحة نفسية إلى أخرى لأسباب لايدركها إلا الأطباء ؛ ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ، ولذلك أيضاً فإن تعليقاتهاتكتسى مرارة ودلالات ساخرة يفتقر إليها حديث الباقين . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الموثوق به للمعلومات :

(ز)

مارجورى — أنت اللى ظبطوك وأنت بتخرج من الشباك هنا الأسبوع اللى فات ؟

جاك — أنا ؟

مارجورى — هو بعينه .

هارى — مش متذكر الحكاية دى .

جاك — كان لى واحد قريبى عمل شركة لتنظيف الشبابيك .

مارجورى — شبابيك الحمام بالذات .

كاثلين — (تصرخ) أووه !

جاك — الظاهر صاحبتك فى حالة نفسية مرحة جدا .

مارجورى — سمعت إنك طلبت منهم يخرجوك .

جاك — مين ؟

مارجورى — صاحبك .

هارى — لا لا .. أنا بس قدمت استفسار . . زيارة موقته . . مشاكل منزلية . . واخده بالك ؟ أصله من غير راجل صعب العملية تتم فى البيت ..

مارجورى — بالعكس . . دى تتم قوى . . وأكثر من اللازم كمان . . وهو ده أس المشاكل !

كاثلين — أووه !

وهكذا ، فعندما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، تبرز دراميا إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المفهوم؛ إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إننا أمام تهرؤ نفسى يتخذ صورتين متكاملتين ؛ أولاهما صورة الذهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يهرب لهذا السبب من مواجهتها ، فتنقطع به السبل ،ويفقد صلاته الحيوية بما حوله ؛ وهو ما يترجمه دافيد ستورى — دراميا — إلى حوار ممزق، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا إفصاحا غير مباشر ، وذلك عن طريق التيمات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الذهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى يئن تحت نيرها ، مهما اختلف إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث مطولة غير مترابطة — وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد الثانى .

وعندما تلتقى الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما — عبثا — السيطرة على الجو العام. وقد تتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يتعمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

فمثلا تقول كاثلين : « صاحبك جابوه هنا عشان كان بيجرى ورا البنات الصغيرين » . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموضوع يتغير سريعا ؛ كما أن كاثلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وبأنها حاولت الانتحار ؛ أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانهيار عندما فقدت عملها فى أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء ، وأنها مرت بتجربة « الغرفة المبطنة » فى المصحة . وهى تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جاك بمشكلته ، وهى أنه يطارد الفتيات فى الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك المصحة على الإطلاق .

والنهاية فى هذه المسرحية غريبة مثل كل شىء فيها . فنحن لانصل إلى ذروة بالمعنى المفهوم ؛ لأنه ليس ثمة حدث بالمعنى التقليدى ؛ ولكننا نظل ندور فى هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب ، ما يفتأ يكشف عن لمحات ، وما يفتأ يبعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية ، التى يصفها المؤلف بأنها صورة « عارية » ؛ أى أن المؤلف لايهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بالملامح العارية للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التى يعالجها هنا :

« ليست هذه الأمراض خاصة بمرضى المصحة ؛ فهى أمراض نعانى منها جميعا وإن كنا لا ندرك أننا مرضى ، وأن بداخل كل منا بذور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها ؛ أى أن نتقبلها ولا نلتفت إليها ، بل إن من يلتفت إليها قد تشتد حالته ويضطر فى النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول المصحة أيضا » .

ولهذا فان المأساة هنا لابد أن تتخذ طابعا فريداً ؛ فهى مأساة مقدمة فى قالب خفيف تسوده السخرية من الأوضاع الاجتماعية فى بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة

عن الحوار مطلقا ، ولا شك أن كتاب المسرح النفسى قد استفادوا من تجارب مسرح العبث فى إخراجهم لهذه الصيغة المسرحية الجديدة .

* * *

أما (هارولد بنتر) فانه يتبع منهجا مختلفا فى مسرحيته العزلة (أو الأرض الحرام) ؛ لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جذورها إلى (فرويد) وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية التفرد — عند (يونج) ؛ ومفهوم علاقة الذهن الواعى بالعالم الخارجى وبالأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخادم أو الحر بالعبد ، التى صورها الفيلسوف (هيجل) ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التى كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التى تضاءل فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازديادا واضحا باستخدام المادة النفسية فى إخراج نوع من الصراع الداخلى ، بحيث يتجسد خارجيا فى شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانبا من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل فى تصارعها تلك الحركة الداخلية التى يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيتها إلا عن طريق الدرس العلمى والتحليل. وفى مسرحية العزلة يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيرست) و (سبونر) بحيث يكونان معاً نفساً واحدة ؛ أى أنهما يمثلان نزعتين أو جانبين نفسيين ، أولهما يرفض التغيير مع مقدم الكهولة ، فيظل حبيس الشباب الغارب ، تعساً ، يعانى من سطوة الزمن الذى لا يرحم ؛ والثانى يقبل التغيير ويتصالح مع الزمن فيغدو فقيراً محطماً برغم سعادته البادية . ولاستحالة التوفيق بين هذين الجانبين يظل البطل فى المسرحية ممزقاً وضحية للصراع المحتوم فى داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادىء بين حالة من حالات الوعى الواضحة وحالة من حالات اللاوعى . والمؤلف يجعل (هيرست) البطل المحورى ؛ فهو صاحب المنزل ، وهو ثرى وله أتباع ، ولكنه يعيش فى حالة وعى ظاهرى ؛ أى أنه لا يحيا أى لحظة من لحظات اللاوعى وينكره الإنكار كله . وهو يحبس نفسه فى داخل هذا الإطار الظاهرى ، شاغلا نفسه بما يدور حوله ، فى حين تتحرك فى أعماقه مشاعر وأفكار لا تنتمى إلى الحاضر مطلقاً ، بل هى من الماضى

تحيا بالماضى وللماضى ؛ أى أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الازدواج فى حياته الشعورية ولإنكاره إياه .

وبداية الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية فى أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعى الذى ينكره، بل هو «يصادف» شخصية تمثل حياته الحاضرة بتفاهتها وفراغها تلك هى شخصية (سبونر) الذى يلقاه على ربوة هامستيد فى أثناء تجواله وحيدا . ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسيا وجسديا .. إلخ يبدأ المؤلف فى إماطة اللثام عن الجانب الواعى فى حياة (هيرست) ؛ أى أن كل تكشف لأبعاد شخصية سبونر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهيرست . (وبعد ذلك — كما سنرى فى الفصل الثانى — تؤدى هذه المواجهة إلى خروج اللا وعى من أعمق أعماق هيرست) .

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً دراميا بأن يجعل سبونر يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذى نراه، فى حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداء ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وبعدم اهتمام الناس بها، وباحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هى مصدر قوتها الحقيقية :

سبونر — نوع الأمان الوحيد الذى أرجوه ، وعزائى وسلوتى الحقيقية، هو ثقتى فى أننى لا أحظى من الناس — مهما اختلفت ألوانهم ومشاربهم — إلا بلا مبالاة.. بمستوى عام وثابت من اللامبالاة .. وهذا يطمئننى، ويؤكد لى صورتى عن ذاتى ؛ أى أننى ثابت وذو وجود مادى ؛ ... أما إذا أبدى أحدهم اهتماما بى أو — لا قدر الله — إذا بدا أن أحدا يمكن أن يرضى عنى رضاء حقيقيا، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لى ..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لايعيه ، أى أنه الموقف الذى يتخذه فى حياته الواقعية دون أن يدرى به ؛ إذ أنه فى أعمق أعماقه ينشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله ينكره ويسرف فى شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين «صادف»

سبونر ؛ أى حين التقى بهذا الجانب من شخصيته . فماذا كان يفعل هناك وحده ؟ الإجابة يقدمها إلينا سبونر على لسانه هو نفسه :

سبونر — كثيراً ما أتجول أنا نفسى فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئا.. لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى !.. التوقع أو الانتظار حفرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكننى أتطلع حولى بطبيعة الحال، وأسترق النظر من وراء الأشجار ومن خلال الغصون ..

ومعنى هذا واضح ؛ فالعزلة التى يفرضها عالم الحاضر على هيرست تجعله يسترق النظر إلى الحياة من حوله، وكله أمل فى أن يعاود الارتباط بهذه الحياة . وهو ليس استراق النظر إلى العشاق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه — قطعا — استراق النظر إلى الناس وحسب . وسبونر يوضح ذلك توضيحا قاطعا حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة كاملة بين النفس المنعزلة وما يدور حولها :

سبونر — إننى لا أتطلع ولا أسترق النظر إلى المداعبات الجنسية، فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد . هل تفهمنى ؟ عندما تفصح أغصانى — إذا جاز هذا التعبير — عن مداعبات جنسية ، مهما كانت درجة التوائها، أجد أننى لا أرى إلا بياض العيون فى مواجهتى . عيون تتخم شهيتى، وتلغى المسافة بينى وبينها ... وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين؛ إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسترى أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست فى إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه منساقا— برغم أنفه — إلى الوعى بما كان ينكره؛ ويجد أن هذه المواجهة لن تؤدى إلا إلى قلقلة أو بلبلة ربما لم يستطع تحملها ، فيزداد إقباله على شرب الخمر— وذلك فى منتصف الفصل الأول — فيقع مغشيا عليه أو يغيب عن الوعى حقا وصدقا ! وحتى هذا الانسحاب الواضح يتحول دراميا إلى حركة رمزية على المسرح، إذ يحاول هيرست الهجوم على سبونر ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سبونر عن « لهجة العداء » فى حديث هيرست ويحاول أن يطلعه على ما يفكر فيه فيكشف له أخيراً وفى صراحة عن وحدته، وكيف يعيش فى الماضى (على مستوى الحقيقة النفسية) ، فى حين ينكر الحاضر الذى يعيشه

يوميا دون أن يتوافق معه. ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعي واللاوعي، الذي يقابل فكرة التكامل عند (يونج). ونحن نعرف أن (يونج) يعني بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك، بحيث يقبل الذهن الواعي متناقضات اللاوعي، وبخاصة في مرحلة التغير؛ أي الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة، أو من أي مرحلة من مراحل العمر، تتسم بنشاط وإنتاج وحرية وانطلاق إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه، وتتحدد فيها حريته وقدرته على الإنتاج الخلاق، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار في نمط الحياةالذي كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات، والذي كان يمثل لديه قمة تحقيق الذات. وإنكار هذا التحول في شخصية هيرست الذي يمنعه من تحقيق التكامل. وتشرح فريدا فوردام – تلميذة يونج – ما يقوله أستاذها قائلة:

إن مشكلة الجزء الثاني من العمر هي أن نجد معنى جديداً للحياة.. وربما كان من الغريب أن نعثر على هذا المعنى، وهذا الهدف في ذلك الجانب من الشخصية الذي نتجاهله دائما.. ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير). ومع ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية، بل يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب؛ بل إنهم ليمارسونها بصورة مبالغ فيها.. ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التفرد.

وفي الجزء الباقي من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة في شخصيتين أخريين – هما بريجز وفوستر – تقابلان شخصيتي هيرست وسبونر وتحققان التكامل فيما بينهما، لأنهما تمثلان مرحلة الشباب الغاربة. إنهما كذلك شخص واحد؛ فلسنا نعرف عنهما أي شيء، وأحيانا يقول أحدهما إنه يعمل في هذا المنزل، وأحيانا يقول إنه ابن هيرست، وأحيانا يقول إنه لايعمل على الإطلاق؛ وكل ما نعرفه عنهما هو أنهما يمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس شابة واعية نشيطة. وبعد تأكيد هذه اللقطة يعود هيرست بعد فترة نوم قصيرة ليتولى هو الحديث.

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست، فنراه وقد تخلص من كابوس سبونر فعاد إلى أعماقه الحقيقية؛ أعماق الرجل الذي يحيا في الماضي ولا يود أن يتركه. والماضي هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز:

هيرست – كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببحيرة .. أمر يدعو للاكتئاب .. ما هو ؟ الحلم ! نعم ! الشلالات .. لا .. لا .. البحيرة .. الماء . الغرق . شخص آخر . ما أجمل أن يكون لك رفيق . هل تتخيل كيف يمكن أن تصحو هنا فلا تجد أحداً ولا ترى إلا الأثاث يحدق فيك ! شيء مزعج .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا ؟ صديق لكما ؟ ألا تعرفوننى به ؟

فوستر – إنه صديق لك .

هيرست – لقد كنت أعرف فى الماضى أناسا ممتازين ، وعندى « ألبوم » صور فى مكان ما . سأبحث عنه حتى تبهرك الحقائق . جميل جداً . كنت أجلس على الكلأ وحولى سلال الطعام . كان لى شارب ، وكان لكثير من أصدقائى شوارب . وجوه ممتازة . شوارب ممتازة . وما الروح التى كانت تحيى المنظر؟ رقة المشاعر بين الإخوان . كانت الشمس ساطعة وقد أطلقت الفتيات شعرهن الجميل . بعضه أدكن اللون وبعضه أحمر . كل ذلك فى الألبوم . سأبحث عنه حتى تبهرك جاذبية الفتيات .. رشاقتهن .. والليونة التى يجلسن بها ويقدمن الشاى . كل ذلك فى الألبوم .

(ينظر إلى سبونر)

من هذا الرجل ؟ هل أعرفه ؟

فوستر – يقول إنه صديق لك .

هيرست – أصدقائى الحقيقيون يتطلعون إلى من الألبوم. كان لى عالمى . ولى عالمى الآن . لا تتصوروا أننى بعد أن مضى هذا العالم ، بعد أن انتهى ، سوف أسخر منه أو أشك فيه أو أتساءل ما إذا كان قد وجد حقا وصدقا .. لا .. نحن نتحدث الآن عن شبابى .. شبابى الذى لا يمكن أن يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلبا ، وكان الناس فيه أيضا ذوى صلابة ، ولكن .. تغيرت صورته فى الضوء.. عندما وقفت سقط ظلى عليها .. أعطنى الزجاجة .

(بريجز يعطيه الزجاجة)

إننى أجلس هنا إلى الأبد .

عم كنت أتحدث ؟ الظلال . الأضواء من خلال أوراق الأشجار . القفز والتواثب بين الأشجار . . العشاق الصغار . شلال صغير . كان حلمى البحيرة . من كان يغرق فى حلمى ؟

كانت تعمى البصر . أذكرها . لقد نسيتها . أقسم بكل مقدس . توقفت الأضواء واشتد لذع البرد . هناك فجوة فى داخلى لا أستطيع أن أملأها . هناك نهر يفيض من خلالى ، لا أستطيع أن أوقفه . إنهم يطمسوننى . من الذى يفعل ذلك ؟ إننى أختنق . إنها وسادة . وسادة معطرة تضغط على وجهى . إن أحدهم يحاول قتلى .

إننى أجلس فى هذه الغرفة وأراكم جميعا . هل أنا نائم ؟ لا يوجد ماء . لا أحد يغرق نعم نعم . هيا هيا . صفروا . تكلموا . إنكم تسخرون منى يا أولاد الاثام . ظلال تعمى البصر ، ثم شلال .

سبونر — كنت أنا الذى يغرق فى الحلم .

هيرست — أتركنى !

سبونر — أنا صديقك الحقيقى ؛ ولهذا كان حلمك مؤلما . لقد رأيتنى أغرق فى حلمك ؛ ولكن لا تخف . لم أغرق .

وعند هذه الذروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول ، بعد أن جعل المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضى والحاضر — الماضى الكامن الخبىء الدفين فى اللا وعى وقد خرج الآن إلى المسرح ، والحاضر الظاهر الذى يعانى من العزلة واللامبالاة ، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود ممثله سبونر على المسرح أيضاً . ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تغييراً شاملا لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة ؛ إذ يصبح الوعى واللاوعى نوعين من الحالات الشعورية ، أو نوعين من الوعى — يمكن تسمية الأول بالوعى القائم ، والثانى بالوعى الدخيل ، أو الوعى الغاصب وهذه الفكرة تعد تطويراً للفكرة الأصلية ، برغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف وهو (هيجل) . ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصوِّر الصراع بين الذهن الواعى والعالم الخارجى تصويراً جدليا فى كتابه « ظاهريات العقل » ؛ بمعنى أن للمؤثرات الخارجية ، سواء منها الطبيعى أو البشرى أو الفكرى ، قدرة على غزو الذهن الواعى

والاستيلاء عليه فى مرحلة النمو ، وأن الذهن عندما يتعرض لهذه القوة الغازية يكتسب طاقة على هزيمتها ، « حتى يحتفظ باستقلاله وصحته » — وذلك بأن يستوعبها ويتمثلها ، أى يمتصها امتصاصا كاملا . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون فى الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله ؛ أى أن تعيش فى داخله ، وأن تكون لها حياتها الحافلة التى يمكن أن تتنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . ولهذا فإن سبونر يصبح فى الفصل الثانى رمزاً للحاضر الذى يمثل هذه المؤثرات ، التى تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضى القائم فى اللاوعى إلى عالم الحاضر الواعى السوى .

ومثلما يتناوب الوعيان السيادة فى ذهن الإنسان — كما يقول (إيفان سول) — أحد شراح هيجل — نرى أن الفصل الثانى يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل فى الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحياء الماضى إحياء نابضا ومتوهجا ؛ إذ يتحول الصراع هنا بين « المعنى » الكامن فى ذكريات الإنسان التى تشكل تيار وعيه الحاضر ، وبين « اللا معنى » الذى يقدمه الحاضر ؛ أى أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقرينه النفسى سبونر أنه يسيطر تماما على الزمن القائم فى أعماقه ، يثبت أنه سيد الموقف :

هيرست — ربما أريتك ألبوم الصور .. ربما رأيت فيه وجها يذكرك بوجهك أنت .. بالرجل الذى كنته يوما ما .. ربما رأيت ما يذكرك بآخرين كنت تعرفهم يوما ما — كنت تظنهم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك .. إنهم يكنون عاطفة حب مشبوبة.. أتكن لها احتراما ؟ من المؤكد أنها لن تخلى سبيلهم ، ولكن .. من يدرى.. ربما أعطيتهم راحة .. من يدرى .. فربما عادت إليهم الحياة .. فى أغلالهم .. فى القدور التى تشتمل على رفاتهم .. هل تعتقد أنه من القسوة أن نعيدهم إلى الحياة ؟ إنهم فى أعمق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة منك.. وحين تبتسم تفيض قلوبهم بفرح طاغ .

سبونر — نستطيع أن نخرج الأموات من رقادهم .. أجل ..

فوستر — هذه وجوه لا أسماء لها يا صديقى .

بريجز — وسيظلون إلى الأبد دون أسماء .

هيرست — ثمة مناطق فى فؤادى لايستطيع كائن حى .. لايستطيع كائن حى .. لايستطيع ولا يمكنه قط أن ينفذ إليها ..

لقد حدث التغير إذن بانتصار هيرست ؛ ولكنه تغير يعيد الموقف فى المسرحية إلى بدايته ، فالوعى القائم ينتصر على الوعى الدخيل ، ونعود إلى الموقف الأصلى قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقن الآن باستحالة التغيير ، ونفسه الواعية ليس لديها ما تعيش عليه سوى قيم الشباب . وحين يواجه هذه اللحظات الحية فى حاضره يزداد يقينا بأنه سجين الماضى ، وبأن العزلة قدره الذى لامنجاة له منه . والمؤلف فى الحقيقة يجعله يواجه عزلته — قدره ومصيره الجديد — بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات الدرامية . إنه يحاول أولا أن ينكر الحلم الذى رآه ورأى فيه إنسانا يغرق ؛ ثم هو ينكر إمكانية الخروج من المأزق الذى وضع نفسه فيه ؛ لأنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست — لقد جاء الليل ..

فوستر — وسوف يظل هنا إلى الأبد .

بريجز — لأن الموضوع ..

فوستر — لايمكن تغييره .

(صمت)

هيرست — ولكننى أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل .. أسمعها كما كانت فى الماضى .. عندما كنت شابا ، برغم أننى لم أسمعها فى ذلك الوقت .. وبرغم أنها كانت تملأ الهواء من حولنا آنذاك .

(وقفة)

نعم .. صحيح .. إننى أسير نحو بحيرة .. يتبعنى شخص ما من خلال الأشجار . غبت عن نظره بسهولة .. أرى جثة فى الماء .. تطفو على السطح .. أنفعل .. أنظر وأتأمل فأرى أننى كنت مخطئا .. لا شىء فى الماء .. أقول فى نفسى رأيت جسداً يغرق ولكننى كنت مخطئا ، فلا شىء هناك ..

(صمت)

سبونر — لا . . إنك فى عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبدا ، ولا تتقدم فى السن أبدا . . بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد ..

(صمت)

هيرست — فلأشرب نخب هذا ، (يشرب) (إظلام بطىء)

وهذه النهاية المحتومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأسوى ؛ فهو يتبين الآن أن لا أمل له على الإطلاق فى التخلص من عزلته ، وأنه برغم جموده قادر على تخطى الزمن . إن الماضى لديه وعى حى ، وهو يجد فى حياة هذا الوعى بديلا عن كل ما يقدمه الحاضر — ممثلا فى سبونر — من مغريات الحركة والنشاط ، ولكنه فى الوقت نفسه يموت موتا بطيئا ؛ لأن استمرار الحياة فى هذه العزلة أشد إيلاما فهو عذاب الوعى الدائم .

إنه النوع الوحيد من الموت الذى نقبله على مسرح اليوم . وربما كانت هاتان المسرحيتان تمثلان النموذج الصارخ للمسرح النفسى . ولذلك كان لابد من التعرض لها ببعض التفصيل . ومع ذلك فان الكثير من الكتاب يجدون فى هذا اللون من الكتابة مجالا جديداً للغوص فى النفس البشرية ، ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الغموض والتعقيد . أما إذا كان هذا اللون من المسرح قادراً على إتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح الثمانينات .



الصورة الفنيه فى المسرح الشعرى

يقول ت . س . أليوت (١) إن كان للدراما أن تكون دراما شعرية حقا .. فينبغى أن نتوقع من شاعر مسرحى مثل شيكسبير أن يكتب أجمل شعره فى أعمق المواقف الدرامية .. وهذا هو الحال تماما – أى أن العوامل التى تجعل الشعر شعرا رائعا هى نفس العوامل التى تجعله دراميا عميقا . وهكذا لانجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها ، وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية ، فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية فى الوقت ذاته . وليس هذا ثمرة لالتقاء لونين من ألوان النشاط الفنى الخلاق ، بل ثمرة لنفس النشاط الذى ينتج الشعر والدراما فى الوقت ذاته ..

وبهذا التوحيد بين النشاط الذى ينتج الشعر والنشاط الذى ينتج الدراما . يشير اليوت إلى مبدأ هام : هو وحدة الحدس الفنى ، والوسيلة التى ينتقل عن طريقها هذا الحدس .فالشعر فى المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ ، وانما ينبع الشعر أساسا من « التصور الدرامى » الذى يتعهده الفنان حتى يتضج ويتبلور فى صورته النهائية . وإذن فليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحى شاملا للخصائص التى نعهدها فى الشعر الغنائى أو القصصى مثلا ، وإنما المحتوم حقا هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعرا . أى شعر النفوس الحساسة ، القادرة على بلورة أحاسيسها ، وشعر المواقف التى تلتقى فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة ، وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص .وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة هذا الحدس الشعرى لغة شعرية .

---

(١) مقالات مختارة – ص ٥٢

واليوت – بصفته شاعرا وكاتبا للمسرح الشعرى – يؤكد فى مقال سابق على هذا (١) ضرورة إيجاد معنى جديد لكلمة « بلاغة » – فيؤكد تلك الوحدة بين الحدس الفنى والوسيلة قائلا :

إن كلمة بلاغة إحدى الكلمات التى يجب على النقد أن يحللها ثم يعيد تحديد معناها . ويقول إننا يجب أن نتجنب المعنى الذى توحى به من أنها وسيلة من وسائل التعبير ، وان نحاول أن نجد بلاغة مادة أيضاً – أى بلاغة فكرة أو شخصية أو موقف إلخ – فهذه هى البلاغة الصائبة ، لأنها تنبع وترتبط بما تعبر عنه . وحين يعود إليوت للحديث عن الشعر والدراما (٢) يعود لتأكيد نفس فكرته فيقول ان النظارة لاينبغى أن يشعروا بالوسيلة اللغوية التى تكتب بها المسرحية – شعرا كانت أم نثرا – لأن الوسيلة جزء لايتجزأ من الحدث الدرامى والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم .. إلخ ومن ثم نجد أن دراستنا للمسرح الشعرى ليست دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة – فهى ليست دراسة للدراما أولا ، ثم للشعر ثانيا أو العكس ، **وانما هى دراسة للدراما الشعرية بصفتها « دراما شعرية » أى نوع أدبى مستقل لاتنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه .**

* **دور الشعر فى التراجيديا :**

وقبل أن نناقش دور الصور الفنية فى هذا الشعر الدرامى مثلما ناقشه الكثيرون فى الشعر الغنائى أو القصصى – يحسن أن نلقى بالضوء أولا على طبيعة المسرح الشعرى كما تبدو لنا فى روائع المسرح الكلاسيكى – سواء عند اليونان والرومان ، أو فى الآداب الحديثة – وبخاصة عند شيكسبير . وأمام هذا المشهد العريض الغاص بالمشكلات يحسن أيضا ان**نقصر بحثنا على فن مسرحى واحد هو فن التراجيديا** . وهنا نبدأ بالتساؤل عن دور الشعر فى التراجيديا . . ما العلاقة بينهما باعتبارهما فنين مستقلين ؟ وما العلاقة الجديدة إذا كانا فنا واحدا هو التراجيديا الشعرية ؟ هل هناك خصائص شعرية مثلا فى الشخصيات التراجيدية أو فى المواقف والأحداث التراجيدية – تستتبع أن تكتب

---

(١) مقالات مختارة – ص ٣٨ .

(٢) عن الشعر والشعراء – مقال الشعر والدراما ص ٧٢

التراجيديا شعرا ؟ وإذا كان هذا صحيحا فما هو الدور الجديد الذى تلعبه الصور الفنية فى الشعر الدرامى — والذى لابد أن يختلف عن دورها فى الشعر الغنائى مثلا ؟

تقول إديث هاملتون (١) ان ساحة التراجيديا تنتمى جميعها إلى الشعراء « فهم وحدهم الذين يستطيعون .. أن يصوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحناً واحداً متميزاً . ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر . فما التراجيديا سوى ألم حولته كيمياء الشعر إلى سمو خالص » وتعرض اديث هاملتون للعلاقة بين التراجيديا والشعر مؤكدة أن أشخاص التراجيديا يتسمون أساسا بأنهم ذوو نفوس شاعرة ، وأنهم قادرون على تحمل الألم . وعلى المعاناة بصورة أعمق مزمعاناة أى شخص عادى . فتقول« **إن التراجيديا ملكة متوجة — لايدخل مملكتها إلا من ينتمون إلى الطبقة الراقية الحقيقية الوحيدة—طبقة ذوى النفوس الشاعرة. فان الشخصية التراجيدية ذات نفس قادرة على الإحساس بعمق وشمول . فاذا توفرت هذه النفس كانت أى كارثة تصيبها كارثة تراجيدية .** ولو أنك زلزلت الأرض وألقيت الجبال فى قاع البحر ثم لم تقدم سوى النفوس الضحلة أو التافهة لما خلقت تراجيديا على الإطلاق .. بل إن الموت نفسه ليس موضوعا تراجيديا .. سواء كان موت من يتمتعون بالجمال أو الشباب — أو عشاقا أو معشوقين ... فهو لا يصبح موضوعا تراجيديا إلا إذا واجهته نفس تحسه وتعانيه ، مثلما أحسه « ماكبث » وعاناه ، ومثلما أحسه الملك « لير » أمام موت ابنته كورديليا .. إن تصارع قانون الإله مع قوانين البشر ليس مصدر التراجيديا فى مسرحية « أنتيجونى » وانما تكمن التراجيديا هنا فى شخص « أنتيجونى » نفسها — فى عظمتها وشدة ألمها . وكذلك نرى أن تردد هاملت فى قتل والده ليس تراجيديا — ولكن مصدر التراجيديا هو قدرة هاملت على الإحساس . ومهما غيرت أحداث المسرحية ، أو رميت بهاملت فى قبضة أى كارثة أخرى لظل كما هو — شخصية تراجيدية .. إن التراجيديا هى معاناة نفس قادرة على المعاناة البالغة — هذه هى التراجيديا ولا شيء سواها » وإذا سلمنا بصحة هذا المفهوم الحديث أى **أن شعر التراجيديا ينبع من طبيعة الشخصية التراجيدية ، فيجب أن نذكر أيضاً رأى البروفسور كليفورد ليتش من أن**

---

(١) الطريق الذى عبده اليونان أمام حضارة الغرب — فصل فكرة التراجيديا ::

مصدر الشعر في التراجيديا هو طبيعة « الرؤيا التراجيدية » التي تخلق مواقف بالغة التوتر ، نتيجة للصراع الناشيء بين إرادة الإنسان وكبريائه وبين إرادة الآلهة أو القدر الذي يفرض إرادته هو الآخر — فان هذا الصراع المتكافيء الذي يحتم التوتر إما في الشخصية أو الموقف يحتم أيضاً أن تكون وسيلة التعبير شعرا لأنه كما يقول إليوت « لا يكون الشعر شعرا إلا حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من العمق والتركيز يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعي، فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن العواطف » (١) وإذن فإن ليتش ينتهي من مقاله قائلا (٢) « لم تتخل التراجيديا من نشأتها عن ثوبها الحق الذي اعتدنا أن نراها ترتديه — وهو الشعر . فان اتزان عنصري الكبرياء والرعب ، ينشأ عن تعارض قوى متكافئة مصرة على الانتصار . ومن ثم نرى أن التراجيديا تتسم بتوتر شديد .. وإذن فلكي يستجيب ذهن المتفرج لهذه الرؤيا الخاصة المتوترة الخيوط ... ينبغي أن تكون اللغة محكمة الصنع والبناء، ومن ثم يجب أن تكتب التراجيديا شعرا » . .

• **مفهوم الصورة الفنية :**

ولكن ماذا من أمر الصورة الفنية في هذا الشعر الدرامي — أو الدراما الشعرية ؟ إن لفظة « صورة » تعني أحد أمرين — أولهما هو الذاكر الواعي لمدرك حسي سابق — كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة . أي استرجاع منظر رآه الإنسان أو صوت سمعه . . إلخ بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس ، وقد يكون التذكر شاملا للمنظر أو الصوت أو قاصرا على جزء أو أجزاء منه .

وثانيهما هو مفهومها في الفن الذي إما أن يخصصها فيعدها مرادفة للتعبير المجازي أو الاستعاري — أو أن يعممها ويتوسع في نطاق دلالتها فيعني بها التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق — أي أن بعض هذه

---

(١) عن الشعر والشعراء — (مقال الشعر والدراما) ص ٧٤

(٢) تراجيديا شيكسبير — (فصل — معاني التراجيديا)

الحواس أو كلها مجتمعة تدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر بطريقة من شأنها أن تثير فى صدق حيوية الإحساس الأصلى . و فى ظل هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلا لإحساس مفرد .

وإذا اعتبرنا « التصوير الفنى » مرادفا للتعبير المجازى أو الاستعارى كانت الصورة الفنية تعنى أى شكل من أشكال التشبيه أو الكناية أو الاستعارة بأنواعها .

ويلتقى كل النقاد الذين تعرضوا للصورة الفنية فى الشعر عند هذا المفهوم الأخير فكتاب س . داى . لويس « الصورة الشعرية » يتناولها على هذا الأساس ، وكذلك يتناولها غيره ممن تعرضوا للموضوع (١) . والحقيقة أن تناولها على هذا الأساس فى الدراما الشعرية أمر بالغ الحساسية . إذ أنه يعتمد على أن الشخصية الدرامية لابد أن تتوفر لها صفات خاصة حتى تستطيع أن تخلق هذه الاستعارات أو تتحدث بلغة المجاز التى لايعرفها فى الفن سوى الشعراء أو من ينحو نحو الشعر فى سائر الفنون الأدبية . ولو تصورنا أننا نستطيع — فى ضوء مفهوم الشخصية التراجيدية ذات النفس الحساسة الشاعرة — أن نجد أشخاصا قادرين على التعبير بالصور — فأى مواقف تستتبع التعبير بالصور ، وأى أحداث خاصة .. بل وأى فكرة أو موضوع ؟

إنَّ أبرز من تناول هذا الموضوع وهم الدكتورة كارولين سبيرجون ، فى كتابها « الصورة الفنية فى مسرح شيكسبير ودلالاتها » ، والدكتور و . ه . كليمن فى كتابه تطور الصور الفنية عند شيكسبير ، والدكتور كلينث بروكس فى مقاله « الطفل العارى وعباءة الرجولة » الذى نشره فى كتابه « إناء محكم الصنع » إن هؤلاء قد تناولوا الموضوع (بالنسبة لشيكسبير) من معظم أطرافه ، وأعتقد أن الجوانب التى لم يطرقوها واكتفوا بالتلميح إليها لاتزال فى حاجة إلى الدرس الكثير .

* * *

---

(١) انظر كتاب « نظرية الأدب » رينيه ولك : وأوستن وارن.: فهو يورد عرضا عاما للكتب التى تناولت التصوير ..

* **الصورة الفنية ورسم الشخصية :**

أما بالنسبة لدور الصور الفنية فى خلق الشخصية ، ودور الشخصية فى تحديد لون الصور الفنية مصدراً وشكلا ودلالة ، وعلاقة هذا كله بالجو العام للمسرحية وباقى الشخصيات والأحداث فان أصدق مثل على ذلك مسرحية «الملك لير ».فى هذه المسرحية نجد محورين يدور حولها الحدث ،وبناء الشخصيات .أما الأول فهو محور الملك«لير» نفسه و « المهرج »و« إدجار »و« كنت » فهؤلاء هم وحدهم الذين يعرفون التصوير فى حديثهم والذين تستطيع مخيلاتهم أن تخلق الصور الفنية — مع تفاوتها عند كل منهم بطبيعة الحال . والمحور التالى يضم « أدموند » و « جونريل » و « ريجان » و «كورنوول» فهؤلاء لا يستطيعون أن يعملوا عقولهم فى خلق صور أو حتى فى التصور الخلاق لأى شىء — فهم واقعيون جامدون لايعرفون إلا ما يقع فى نطاق تجربتهم الفعلية المباشرة .

يقول الدكتور كليمن (١) إن الحدث فى مسرحية « الملك لير » يعتمد على الصور الفنية ، وتعتمد هى عليه إلى درجة مذهلة ، حتى أن الحدث ليستمد بقاءه وكيانه من طبيعة الصور وأشكال صياغتها وعلاقتها بأشخاص المسرحية ، ولكى نفهم ما يعنى بذلك يجب أن ندرس وظيفة الصور هنا عند المحور الأول من الشخصيات وكيف تختلف عن وظيفتها لدى المحور الثانى وكيف يؤثر ذلك فى بناء الحدث وطبيعته وبخاصة فى خلق شخصية الملك لير ..

كانت الصور الفنية فى المسرحيات السابقة على « الملك لير » تستخدم إما للتمثيل — أو باعتبارها « لقطات » استعارية تنصهر فى تيار الفكرة ، فتعبر عن لحظات التركيز الدرامى أو توضح المواقف المعقدة . أما فى هذه المسرحية ، فنحن نلاحظ أن الصور تبدو مستقلة بعضها عن البعض وعن الحدث الخارجى — فكأنما خلقت لذاتها . فالملك لير . (وبخاصة فى المشهد الثانى من الفصل الثالث ، والمشهد السادس من الفصل الرابع) يدفع إلينا بصورة بعد أخرى — كأنما هى رؤى مباشرة مستقلة — ثم هو — إلى ذلك — يعتمد اعتمادا يكاد يكون كاملا — على الصور الفنية فى تعبيره .

---

(١) تطور الصور الفنية عند شيكسبير — ص ١٣٣ ..

ويتضح لنا سبب ذلك إذا اقتفينا تطور الملك لير منذ المشاهد الأولى للمسرحية . فنحن نراه أول الأمر ملكاً يباشر سلطانه ، ولا يزال من ثم عضوا فى مجتمعه ، يتخذ القرارات ويعطى الأوامر ويضع الخطط ويخاطب الشخصيات الأخرى التى تشترك معه فى المشهد (بناته و « كنت » و « فرانس » إلخ) ومع ذلك — فاننا لانخطىء فى هذا المشهد البذور التى تشير لنا إلى فقدان « لير » للعلاقة الطبيعية بمجتمعه وبيئته . فالحوار الذى يجريه مع بناته ليس فى الواقع حوارا حقيقيا .انه حوار قائم على « الارادة المتبادلة » ، « والتفاهم المتبادل » — أى أن الملك لير يقرر مقدما الإجابات التى يريد أن يتلقاها — ويفشل فى أن يكيف نفسه حسب الشخص الذى يحادثه ، ولهذا لايستطيع أن يفهم ابنته كورديليا على الاطلاق . إذ أنه لا يتجشم عناء فهم ما تريد أن تقوله ، ولا يحاول النظر فى احتمال دلالة كلماتها على معان مختلفة — لأنه كان يتوقع إجابة أخرى ، ونتيجة لذلك نراه ينبذ أقرب الناس إليه وأحبهم إلى قلبه فى الحقيقة .

ويزداد فقدان الملك لير للعلاقة أو الصلة بالعالم الخارجى شيئا فشيئا ولا تعود الكلمات بالنسبة إليه وسيلة للاتصال بالآخرين ، بل وسيلة للتعبير عما يجول بنفسه هو . واذن فإن كل ما يقوله — ولو كان موجها إلى الآخرين — يتخذ شكل المونولوج — ويفقد صلته شيئا فشيئا بالحوار الدرامى . على الرغم من أن « لير » ليس من طبيعته أن يتوسل بالمونولوج فى حديثه على الإطلاق (١) .

ومن هنا ينشأ ثراء حديثه بالصور ، بينما تعبر الصور أيضاً عن خطوات ابتعاده عن العالم الخارجى . وعلى حين نشهد فى المسرحيات الأخرى أن المونولوج هو أشد الأشكال الحوارية ثراء بالصور (٢) ، نجد أن الملك لير ذو مونولوجات خاصة به —

---

(١) من الملاحظ أن « لير » على الرغم من حديثه النفسى » أو « أحاديثه النفسية » ، لا يقدم أى حديث منفرد على المسرح ، حتى حينما يجن ويخرج إلى العاصفة ، يكون بصحبته المهرج .

(٢) يزدحم المونولوج الشيكسبيرى عادة بالصور لأن الشخصية لا تفصح فيه عن مشاعرها العابرة فحسب بل عن لحظة انفعال خاصة يلتقى فيها أكثر من طرف من أطراف الصراع وهذا الالتقاء هو الذى يحتم اللجوء إلى التصوير .

فالبطل فى هذه اللحظة المركزة يشهد « رؤيا خاصة» لابد أن يحاول التعبير عنها حتى يكتشفها ويكشف عنها فينتهى التوتر .وهو فى سبيل ذلك يحاول الأقتراب منها متوسلا بشتى الصور.. ولا يهمنا بالطبع نجاحه فى ذلك أو فشله ..

على ابتعادها عن الشكل التقليدى للمونولوج . انه يتطلع إلى باطن ذاته فحسب — فلا يستطيع أن يرى الناس أوما يجرى من حوله . ولطالما رأينا الجنون يدفع المرء إلى الانفراد بذاته ، والحديث إلى نفسه لا إلى الآخرين ، وإذا لم يتحدث المجنون إلى نفسه خلق شخصا فى خياله حتى يحادثه ويجاذبه تأملاته . ونحن نرى « لير » يتحدث إلى أشخاص لا وجود لهم ، وإلى عناصر الطبيعة التى تصحبه ، وإلى الطبيعة بعامة أحيانا ، بل إلى السماء وقواها .. لقد نبذه البشر ، وإذن فليتحول إلى غير البشر ، وإلى القوى غير البشرية أو الخرافية . **وهنا نجد أن الصور الفنية هى العامل الأساسى الذى يربط لير بعالمه الجديد . إذ أن إحدى وظائفها هنا هى إيقاظ تلك القوى الطبيعية ، وتمهيد الطريق لها حتى تلعب دورها فى المسرحية .**

وإذا نظرنا إلى مجموعة الشخصيات المقابلة للملك لير وأصحابه ، وجدنا أنهم نادرا ما يستخدمون صورة فنية واحدة . وأن لغة هؤلاء تختلف اختلافا جذريا عن لغة لير — فعلى العكس منه لانجد بينهم ذلك الشكل الخاص من « الحوار المونولوجى » — فهم يتحدثون فى تعقل ، ويتناقشون بطريقة منطقية واعية . إن لديهم أهدافا يبغون تحقيقها ، ومن ثم فكل ما يقولونه موجه هذه الوجهة . ولغتهم لاتفصح لنا عن مكنونات نفوسهم فى شكل « الرؤى الخيالية » ، وإنما تفصح فحسب — عن أهدافهم ومواقفهم — والوسيلة التى يحاولون بها تنفيذ هذه الأهداف . كما أن لغتهم لا تكاد تختلف على مدى تطور المسرحية . بينما تختلف لغة « لير » وأصحابه من موقف لآخر . إن « جونريل » و « ريجان » و « إدموند » قد شغلوا أنفسهم بالحساب والتدبير (١) — فوسمهم البرود والافتقار إلى الخيال ، ومن ثم الافتقار إلى الصور « الخلاقة » . ولا علاقة لهم بالطبيعة أو بقوى العناصر الطبيعية . إن دنياهم دنيا عقل وتعقل ، ولذلك لاتخرج أحاديثهم عن النطاق الضيق لخططهم بينما تتعدى لغة لير هذه الحدود ، ولا تعترف بها على الإطلاق .

---

(١) يورد الدكتور كليمن تعليقاً للدكتور « شميتز » حول كثرة ورود الاصطلاحات التجارية والكمية — واستعمال المقارنات الحسابة فى لغة الأختين مثل « إفراغ » ، « الباقى » ، « الحاجة » « الافتقار » ، « التجزئة » ، « الجائزة » ، « الاستعمال » ، « العمل » ، « آمن وكامل » .. « إنفاق الدخل وإضاعته » .. إلخ ..

وتعتبر الفصول الوسطى الثلاث، أغنى فصول المسرحية بالصور الفنية ، فهنا تقل أهمية الحدث الخارجى ، بل يتراجع هذا الحدث إلى خلفية المسرحية ولا نعود نهتم كثيرا بخطط « ريجان » و « جونريل » ، أو بما ينتوى « إدموند » أن يدبر من خطط ، بل ينصب اهتمامنا أساسا على أحاسيس الملك لير نفسه . لقد تحولت الدراما الخارجية هنا إلى دراما داخلية . وتحولت الحوادث إلى مجرد إطار يهيء الظروف للتجربة النفسية الداخلية العميقة حتى تعيش حياتها الحقيقية .

ويقول الدكتور كليمن أن شيكسبير لم يعالج الحدث الخارجى بنفس الدقةوالعناية اللتين عالج بهما معظم حبكات مسرحياته (من ناحية البناء) ويقول برادلى (١) إن الحبكة تضم بعض المتناقضات ولا تتم بصورة واضحة — وهذا يذكرنا بقول جيته — شاعر الألمانية الكبير — إن الحدث **فى الملك لير** غاص بالمستحيلات ، بل وغير معقول .

ولكننا لا نورد هذه الأقوال للحط من شأن الحدث أو التقليل من أهميته ، بل لنبرز أن الحدث الحقيقى — أو الدراما الحقيقية فى المسرحية — هو الدراما الداخلية لا الخارجية . فاهتمامنا مركز على معاناة لير وأحاسيسه ، وعلى الرؤى التى تنثال على بصيرته وخاطراته الدفينه . فالجنون الذى يمر به لير لايجعل لعينى جسده قدرة عادية على البصر بالأشياء الظاهرة . بينما يجعل لعين بصيرته قدرة خارقة على النفاذ إلى جوهر أحاسيسه فى علاقاته الجديدة بالعالم الخارجى الذى كان يظن أنه يعرفه . لقد انتهى عمل عينيه الجسديتين ، وبدأ عمل عينيه الخفيتين ، فارتد بصيرا . وهذه المفارقة يجسدها جلوستر فى قوله « كنت أتخبط عندما كنت بصيرا » أى أنه لم يعرف الإبصار إلا عندما كف بصره . ومن الطبيعى — إذن — أن لير — وقد انتهى إلى هذا — لابد أن يجد فى « الصور الفنية » الوسيلة الوحيدة القادرة على تجسيد تجربته الداخلية ..

لم يعد لير حقا يصف ما يقع فى نطاق حواسه ، ولم يعد يحادث الناس بالصورة المألوفة للحديث ، لم يعد له سوى الرؤى ، وهل هناك أشد ملاءمة لهذه الرؤى من الصور الخيالية الخلاقة ؟

---

(١) التراجيديا الشيكسبيرية ص ٢٥٦ ..

ان لير يتحدث عن الحيوانات والأمراض والعذاب والجنة والجحيم ، والطبيعة وروحها وآلهتها ... إلخ ويصنع من هذا جميعه خليطا عجيبا لا صلة له بالحوادث العادية للمسرحية ، وإذا تذكرنا قوله :

انك تخطىء اذ تنتزعنى من القـــبر
فانت روح هائمة فى جنات النعيم
امـا أنا — فمشدود إلى عجـــلة مـــن نـــار
وان دموعى لتكوى خدى كأنها رصاص مصهـــور

استطعنا أن نعرف أى عالم هذا الذى يصوره « لير » ..

* الصورة الفنية والحدث :

إذا ذكرنا تعليقات « كولريدج » و « سوينبرن » على « عمومية الحدث » أو عالميته، أى خروجه عن النطاق المحدود للشخصيات وفعالهم ، وجدنا أن الصور الفنية تلعب دوراً أساسيا فى تأكيد هذا العنصر من عناصر المسرحية . يقول برادلى (١) « ان ثمة إحساسا يتملكنا ونحن نشهد الملك لير بأن هذا الحدث عام كونى — وأن الصراع لا يقتصر على أشخاص بعينهم ، وإنما يرمز لصراع قوى الخير والشر فى العالم » أى أن حوادث البشر فى المسرحية تتصل اتصالا وثيقاً بأحداث العالم الكبير من حولهم ، وأن معاناة « لير » الشخصية تخفى معاناة العالم كله من وزائها ، وأن انقطاع الصلة بين لير وبناته يعكس انهيار كل الحدود الثابتة فى الكون .

ومهما كان من أمر هذا الرأى ، فان الصور الفنية فى المسرحية تعبر عن شمول لاشك فيه يميز الحدث ، ويرمز إلى أن الأحداث البشرية المحدودة مرتبطة بأحداث كونية جبارة . فان قوى الطبيعة ، وظواهر الكون الكبير ، ليست متعلقة بحوادث البشر ، بل ذات وجود مستقل وقوة ذاتية هائلة تقتحم بها حياة هؤلاء الأشخاص ونفوسهم ، فتشاركهم فيها ، وتلعب بهم وعن طريقهم دوراً كبيراً فى المسرحية . إن عالم الطبيعة بقواه وعناصره وحيوانه ونباته وكل ما فيه ليس هنا « جوا » أو « خلفية » للمسرحية ، بل عالم خاص قائم بذاته ، يفرض وجوده حين ينهار عالم البشر ويتحطم .

(١) التراجيديا الشيكسبيرية ص ٢٦٢

ان الفتاتين تطردان أباهما ، ويضطهد الأب أبنه ، ويحطم الجنون النظام البشرى .. لقد تمزقت الأواصر المتينة التى يربطها الدم ، وتحطمت قوانين المجتمع البشرى . وإذن فإن القوى غير البشرية قوى السماء ، والبرق والرعد ، والأمطار والريح ، والحيوان والنبات تدخل إلى المسرح فى تنوع ثرى . ولا يستطيع واحد أن يتجاهل العلاقة المتبادلة بين هذه جميعاً وبين الإنسان فى بناء المسرحية . فالفصل الأول لا يشتمل إلا على صور محدودة مستمدة من الطبيعة ، وفى الفصل الثانى تبدأ هذه الصور فى النمو والازدياد ، ثم تصل إلى الذروة فى الفصلين الثالث والرابع حين يصاب « لير » بالجنون ويتخلى عنه الجميع تقريباً .

* **الصور المتكررة :**

وتلعب الصور الفنية دوراً هاما فى خلق جو خاص للمسرحية ، يسهم فى تحديد مسير الأحداث ، ويلقى بالضوء على الجوانب الخفية فى الشخصيات . وهذا الجو تخلقه الصور المتكررة التى تعاود الظهور بين حين وآخر ، فتبعث بإشعاعاتها فى جوانب المسرحية وتكاد تعطيها طعما خاصا .

وقد تعنى الصور المتكررة إعادة التعبير عن فكرة أو مشهد فى صور مختلفة ، فكأننا نشهد لحنا يتكرر فى أشكال مختلفة ، مؤكدا خيطا من خيوط الحدث أو الشخصية . فنحن نجد فى **روميو وجوليت** مثلا أن الصورة السائدة هى صورة الضوء وخلفيته المظلمة . وهى صورة تعاود الظهور فى أشكال عديدة — فى مشهد الشرفة الشهير ، وفى مشاهد الفجر والغروب ، وفى غيرها من المشاهد الحساسة فى المسرحية . بينما نجد فى هاملت صورة تحلق فى المسرحية كلها — وهى صورة المرض — وبخاصة صورة مرض خفى يصيب جسدا صحيحاً فيحطمه .. وهذه الصور تحمل دلالات رمزية تعنى الكثير إذا حاولنا إدراك كل ما توحى به المسرحية الشيكسبيرية . فنحن نستطيع أن نسميها صورا ثانوية تحتويها الصور الأصلية ، ونستطيع أن نضعها فى مكانها فى الاطار العام للمسرحية ، ولكننا لانستطيع أن نتغاضى عنها مطلقا — ويجب أن نوليها من التفسير ما تستحقه .

ويمثل لهذا الجو الذى تخلقه الصور — سائدة كانت أم ثانوية — صور الموسيقى المتكررة فى معظم أجزاء « **تاجر البندقية** » . إن هذا الجو لاتخلقه « الصور الفنية » بمعناها

المجدد دائما ، ولكنها مع ذلك توحى به وتعمقه. فنجد أن الموقفين المشحونين بالعواطف والحب الرومانسى المحلق — تصحبهما الموسيقى وتمهد لهما، بل وتقدم كلا منهما ، فنكاد نحس عذوبة ألحانها مترددة خافقة فيهما ، كأنما يرجعان صداها أو كأنما ترجع هى صداهما .

لورنزو — .. ..

صديقى استيفانو .. أرجوك أن تخبر من بالمنزل أن سيدتك حضرت وأحضر لنا هنا من ينفث الموسيقى فى الهواء من حولنا .

(يخرج أستيفانو)

ما أرق ضوء القمر النائم على هذه الربوة !

فلنجلس هنا .. ولندع أنغام الموسيقى تتسرب إلى آذاننا .

فالليل والهدوء الناعم يلائمان اللمسات المتوافقة الحلوة ..

اجلسى ياجيسيكا .. انظرى .. ان سقف السماء مطعم بنقوش براقة من الذهب ..

وكل نجم — مهما صغر — يغنى فى مسيره كأنه ملاك يترنم إلى الأبد بتراتيله إلى الحوريات ذوات العيون المتألقة .. إن هذه الأنغام المتوافقة تتردد فى الأرواح الخالدة ..

ولكننا لا نسمعها — لأن أجسامنا ابنة الطين تكسوها كساء كثيفا — وهى إلى زوال واحد ..

(يدخل العازفون)

تعالوا هنا .. وأنشدونا لحنا يوقظ ديانا من سباتها ..

اعزفوا أعذب اللمسات حتى تتغلغل إلى آذان سيدتى ..

فتعود بها الموسيقى إلى فطرتها ..

(تعزف الموسيقى)

جيسيكا — لا أشعر بالمرح أبدا حين أسمع الموسيقى العذبة ..

لورنزو — ذلك لأن روحك شديدة اليقظة ..

انظرى إلى قطيع برى طليق

أو بعض الخيول الصغيرة الجامحة ..

حين تتواثب فى جنون ، وتصهل ، وتحمحم بصوت عال ..

كما تدفع بها دماؤها الفائرة —
فاذا سمعت صوت نفير يدوى
أو إن حمل النسيم لحنا مس آذانها
فسوف تريها وقد وقفت جميعا فجأة
وتحولت عيونها الوحشية إلى نظرات خفيضة رقيقة
بفعل قوى الموسيقى العذبة

وهكذا قال الشاعر إن « أورفيوس » المغنى كان يجذب إليه الأشجار والأحجار والأنهار ..

فما من شيء جامد بارد ، أو غاضب ملتهب إلا حولته الموسيقى فى الحال إلى طبيعة أخرى

إن من لايحمل الموسيقى بين جوانحه
أو من لايهتز لتوافق الأصوات العذبة
قادر على أرتكاب الخيانة والمؤامرات والسلب والنهب
إذ أن جيشان نفسه خامد كالليل
وعواطفه مظلمة ظلام القبور
ويجب ألا نثق بامثال هؤلاء .. اسمعى الموسيقى ..

فى هذا المشهد الذى لايتعدى أربعين بيتا ، نجد إشارات إلى الموسيقى تزيد عما نجد فى أى مسرحية أخرى . وعلى الرغم من أن المشهد لا يحوى إلا تشبيهين فقط مستمدين من الموسيقى ، إلا أن الموسيقى تسود المشهد كله ، وتخلق سلسلة من الصور — الموسيقى هى الفكرة الرئيسية فيها .

وهذا الجو الذى يسود هذا المشهد ليس مجرد « جو فنى » عادى ، مثل أى جو آخر يغلف مشهدا فى أى عمل فنى آخر . ولكن هذا الجو يعكس لنا خيطاً أساسيا من خيوط المسرحية ، وهو خيط « التوافق » — أى اتساق عناصر الشخصية وتكاملها وانسجامها . فالشخص الذى « يحمل الموسيقى بين جوانحه » هو الإنسان السوى الذى يستطيع أن يحس الرحمة ، وأن يحب ، وأن يتعاطف وأن يحيا حياته فى وفاق مع مجتمعه

ومع الطبيعة من حوله — بعد أن حقق التوافق الأساسى مع نفسه . فالموسيقى — فى حد ذاتها — كأصوات وألحان تسمع ويستمتع بها — ليست المحور الذى يدور عليه ذلك « الخيط الفنى » — وإنما ما ترمز له من توافق فى نفس الإنسان ، وما يستدل عليه من سمو فى متذوقها ..

وهكذا نرى أن الموسيقى — مشحونة بدلالاتها الرمزية — تتردد فى مواضع أخرى كثيرة فى المسرحية فقبل أن يقدم « باسانيو » على اختيار « الصندوق » الخاص به — تأمر « بورشا » بعزف الموسيقى — وتقول إنه لو خسر فسوف « تخبو الموسيقى » مرددة أملها الخابى ، ولو فاز فسوف تعزف الموسيقى .

كأنها صوت نفير مجلجل حين يتوج ملك جديد

وينحنى أمامه رعاياه المخلصون أو كأنما هى تلك الأنغام العذبه

التى تنساب عندما يتنفس الفجر وتتسرب إلى آذان العروس الحالم وتدعوه للزواج .

وتقول الدكتورة « كارولين سبيرجون » إن ثمة مدى معينا تدور فى نطاقه معظم الصور الجارية فى مسرحية ما . وتعلق على ذلك قائله (١) « يبدو أن الموضوع الذى يعالجه الكاتب يثير فى خياله أثناء الكتابة مشهداً معيناً أو رمزاً ما يفتأ يعود إليه — ويتردد على ذهنه فى شكل تشبيه أو استعارة فى طول المسرحية وعرضها . كما يبدو أنه كان يدرك وجود هذه الصورة الأصيلة فى ذهنه — ولكن من المؤكد أن الصور التى تثيرها هذه الصورة الأصلية تنبع من الشخصية والموقف طبيعية وتلقائية إلى درجة لا نحس معها أن شيكسبير كان يدرك كيف تكشف هذه الصور المتكررة عن رؤياه الرمزية فى إتقان بالغ » .

* * *

*** خلق صورة البطل التراجيدى :**

وثمة وظيفة أخرى للصور الفنية فى المسرحية ، وهى خلق صورة البطل التراجيدى من الخارج أولا ، أى على لسان الشخصيات الأخرى — ثم من الداخل أى عن طريق

---

(١) « الصور الفنية عند شيكسبير ودلالاتها » :

إحساسه الشخصى . وهذه الصور تبنى معا – مثلا – مفهوما لشخصية « ماكبث » قد يعتبر جديدا بعض الشىء .

فان ثمة فكرة تتكرر على الدوام فى المسرحية – وهى أن درجات المجد والشرف التى حازها ماكبث لا تناسبه ولا تسعده – كأنها ثوب فضفاض لا يناسب مقاييس جسده – أو كأنه ثوب شخص آخر أضخم منه . ويعبر ماكبث أولا عن هذه الفكرة فى بداية المسرحية ، إذ بعد أن تظهر الساحرات لأول مرة وتدلى بنبوءاتها يصل رسول من الملك ويحييه باعتباره « أمير كاودر » ويجيب ماكبث فى سرعة :

ان أمير كاودر لايزال حيا

فلم تلبسنى أثوابا مستعارة ؟

وبعد لحظات قليلة – حينما تسكره أحلام طموحه وقد تحققت نبوءتان من نبوءات الساحرات الثلاث – يرقبه « بانكو » ويتمتم :

لقد أتته أمجاد جديدة

مثل الأثواب الغريبة التى لا توافق

أجسادنا إلا بالاستعمال الكثير .

وحينما يستضيف « ماكبث » فى قصره الملك « دنكان » ، ويذهب الملك للنوم آمنا مطمئنا ، تنتصر طبيعة الخير فى نفس « ماكبث » للحظات ، فيراجع أحلام طموحه ، ويثور على الفكرة التى تراوده (من قتل دنكان) – قائلا إن نتائجها غير مؤكدة ، كما أن هذه الفعلة الشائنة لا يجب أن تصدر عن قريب للملك ، ومضيف له فى قلعته ، ودنكان رجل عظيم وفضائله تشفع له ..

ويظل ماكبث كارها للفعلة الشائنة حتى بعد أن تلحقه زوجته ، ولكنه يقدم ثلاثة أسباب مختلفة إليها ، فهو يعرف أن الأسباب الأخرى لن تقنعها بالعدول عن الجريمة ، فيقول إن الملك كرمه أخيراً وأسبغ عليه مجداً وشرفاً بالغا ، وإن الشعب يحبه هو ويحترمه ، وإذن فان عليه أن يحصد ثمرة كل هذا معا ، وألا يفسد كل شىء باغتياله للملك .

وهنا نجده يعبر عن موقفه باستخدامه صورة مستعارة من الملابس أيضاً فيقول :

لقد اشتريت أفكارا ذهبية من جميع طبقات الشعب، ويجب أن أرتديها الآن وهى قشيبة زاهية

لا أن أخلعها بهذه السرعة

وتجيب زوجته على ذلك دون أن تتأثر على الإطلاق :

أكان الأمل سكرانا ؟

ذلك الذى ارتديته بنفسك ؟

وبعد مقتل « دنكان » ، حينما يقول « روس » أنه ذاهب إلى بلدة « سكون » حيث يتم تتويج ماكبث ، يستخدم « ماكدف » نفس التشبيه قائلا :

نعم — من المحتمل أن ترى الدنيا تسير على خير وجه هناك . وداعا ! خشية أن تلائمنا أثوابنا القديمة خيراً من الجديدة .

وفى النهاية ، حينما يصل الطاغية إلى خليج « دنسيتان » ، وتتقدم القوات الانجليزية فى طريقها للموقعة ، نجد أن قواد الجيش الاسكتلندى من اللوردات لايتخلون عن نفس الصورة عنه . فان « كيتنس » يراه فى صورة رجل يحاول عبثا إحكام ربط رداء ضخم حول جسده ، بحزام صغير جداً :

إنه لا يستطيع إحكام ربط قضيته الفاشلة بحزام القانون ..

بينما يلخص « أنجوس » — فى صورة مشابهة — جوهر أفكارها جميعاً منذ أن تولى ماكبث حكم البلاد قائلا :

إنه يشعر الآن بأن لقبه يتدلى حوله فضفاضا ، كأنه رداء عملاق سرقه قزم وارتداه.

إن المشهد الذى نتخيله جميعاً لرجل صغير الحجم حقير الشأن ، تعوق سيره وتحط من قدره أثواب ضخمة لا تناسبه ، يجب أن يقابله الرأى الذى يؤكده بعض النقاد وخاصة كولريدج وبرادلى (من أن ماكبث فى عظمته وعلو شأنه يضارع شخصية إبليس (أو الشيطان) الذى صوره ملتون فى فردوسه المفقود . ولا يكاد يختلف ناقد اليوم حول عظمة « ماكبث » — شجاعته — طبيعته الحساسة الملتهبة العاطفة —

طموحه الذى لاتحده حدود ، وإلا لما كانت ثم تراجيديا على الإطلاق . ولكن هذه الصورة تشتبك مع صورة الثوب الفضفاض اشتباكا جوهريا ، إذ أن الأخيرة تمثل النقص التراجيدى — الذى يودى بنفسية البطل أول الأمر حين يضع صاحبه فى غير موضعه — ثم يودى بحياته الشخصية أخيراً . إن البطل — عن طريق الطموح الذى يزداد عن حده المشروع — يلبس ثوبا غير ثوبه .. وهذا هو ما يشعرنا بأن « ماكبث » قد قضى عليه ، أو لابد مقضى عليه ..

ويذهب أحد النقاد المحدثين (١) فى تفسيره لهذه الصورة ، إلى أنها مسئولة عن الصراع الدائم الدائر فى نفس « ماكبث » بين طبيعته الخيرة ، والثوب الذى ارتدته ظلما فهى تريد أن تخلعه عن نفسها . ويفسر فى ضوء هذه الصورة أيضاً — تردد ماكبث فى التعبير عن جريمته مباشرة ، وإشارته اليها دائما بالضمير « هى » — أو « الشىء » أو « الفعلة » — كأنما يخشى أن يواجه الثوب الذى ارتداه — بالاختباء فيه طول الوقت .



(١) كلينث بروكس — فى كتابه إناء محكم الصنع .

الوزير العاشق واحياء المسرح الشعرى

« المسرح الشعرى » تعبير حديث ، فالأصل فى المسرح أن يكتب شعرا ، وتراث أوربا المسرحى تراث شعرى، والقدماء يسمون المسرح« الشعر المسرحى » ، ولا يكاد ديوان شاعر يخلو من المسرح على اختلاف مذاهبهم الفنية — حتى الرومانسيين الأنجليز من وردزورث و كولريدج إلى كيتس وشلى وبايرون ! ولكن الحاجة قد نشأت إلى هذا التعبير مع نشأة المسرح النثرى فى القرن التاسع عشر ، فكان لابد من التمييز بين النوعين ، ولو أن الاتجاه النقدى الحديث هو المزج لا التمييز (انظر مقالة ت . س . اليوت « الشعر والدراما ») باعتبار أن هذين النوعين يلتقيان هنا التقاء معينا ، ويخرجان نوعا أدبيا خاصا يجمع بين أهم خصائص الشعر وهى قوة الصورة المركزة (وبخاصة الاستعارة) وقوة الايقاع اللفظى ، وبين خصائص المسرح المعروفة. أى أن النظرة الحديثة تنزع إلى التوحيد لا الفصل ، ولو أن هذه النظرة نقدية صرفة ، أى أنها من وضع النقاد الذين درسوا التراث وخرجوا بها منه لا من وضع كتاب المسرح الشعرى أنفسهم ، فالمسرحيات الشعرية التى كتبها اليوت وفراى فى القرن العشرين مثلا لاتعتبر نماذج صادقة لهذه النظرية ،لأن الاتجاه الواقعى الذى تميز به تطور مسرح إليوت خلق هوة بين الشعر والدراما فى مسرحياته الأخيرة ، وكانت النتيجة أنه توقف عن الكتابة بل وتوقف المسرح الشعرى فى أوربا بصفة عامة — باستثناء الشعراء الذين أبدعوا أنماطا جديدة من الشعر المسرحى مثل بريخت فى ألمانيا (أطلق عليها المسرح الملحمى تمييزاً لها عن المسرح الدرامى) ومن حاكاه من المحدثين — على قلتهم .

والغريب أن يزدهر المسرح الشعرى فى الأدب العربى بعد انحسار المسرح الشعرى الأوربى ،أى أن هذه نزعة كلاسيكية لاشك فيها ، بل إن ظهور أدب المسرح فى اللغة العربية نفسها مرتبط بحركة الإحياء على يد شوقى وهى حركة كلاسيكية فى طابعها العام ،وإن لم تخل من عناصر رومانسية (أنظر مقدمتى للترجمة الإنجليزية لمسرحية **محاكمة رجل مجهول** للدكتور عز الدين اسماعيل — الهيئة العامة للكتاب — ١٩٨٥) و كذلك كان عبدالرحمن

الشرقاوى رائد المسرح الشعرى الحديث يلتزم بالشكل الكلاسيكى رغم استخدامه الشعر الحديث ، أى الشعر الجديد الذى يسمى أحيانا بالشعر المرسل ، ومن بعده صلاح عبدالصبور الذى استحدث الكثير فى مسرحه وبخاصة محاولته الاستفادة من تقاليد مسرح العبث فى مسرحية مسافر ليل (انظر تذييل الشاعر لها فى الأعمال الكاملة) ثم محمد ابراهيم أبو سنة وأحمد سويلم اللذان استلهما التاريخ ، ووفاء وجدى التى حاولت التجديد فى الشكل المسرحى باستخدام المتابعة الشعرية القائمة على الأسطورة ،وغيرهم .

وقد مر عقد كامل لم يشهد فيه المسرح الشعرى نشاطا يذكر — ثم فوجىء الجمهور فى خريف ١٩٨٤ — مع بداية الموسم المسرحى بعرض ناجح أعاد الأضواء وأعاد الأمل ! كان عرض **الوزير العاشق** — مسرحية فاروق جويدة الأولى مفاجأة— فالمسرح المصرى (وأنا أقصد مسرح الدولة) مازال أسير البيروقراطية ومشكلات الموظفين وقلة دور العرض وتضاؤل الميزانية وهروب الممثلين — ولكن الجمهور مازال يحمل الأمل ويحفز على العمل !

أقول أضاءت أنوار المسرح ، وتدفق الجمهور والتهبت الأيدى بالتصفيق ، وارتفع الستار فى مسرح السلام عن **الوزير العاشق** بعد أيام من هبوطها فى مسرح الطليعة على عمل شعرى آخر هو **مأساة الحلاج** لصلاح عبدالصبور ومع نغمات الأبيات الدرامية صفق الناس أيضاً لعملاقين من عمالقة المسرح المصرى هما سميحه أيوب وعبدالله غيث اللذان عادا بعد غياب ليؤكدا تجديد الأمل ! فما هى هذه المسرحية ؟ وكيف اتفقت الآراء على جودتها واطرائها (باستثناء صوت أو صوتين) ؟ إنها مسرحية شعرية ولذلك ظن البعض أنه ينبغى أن تندرج فى إطار المسرح الكلاسيكى بقواعده الصارمة — ولكن فاروق جويدة انتهج لنفسه نهجا خاصا جعلها تتحرر كثيرا من قواعد الكلاسيكية وتنتفع بكل ما أتى به المسرح الحديث من وسائل فنية ، إذ استعان ببعض ملامح المسرح السياسى المعاصر ،والأغنية الخاطفة والموسيقى والتشكيلات الجمالية المرتبطة بالمسرح الملحمى الحديث (انظر مقال د . نهاد صليحة عن المسرحية فى مجلة الاذاعة —٨ دسمبر ١٩٨٤) هى اذن لون درامى جديد ينبغى ألا ندرجه مسرعين فى باب من أبواب المسرح دون سواه — فهى تجمع عناصر من هذا ومن

ذاك ، وتتوسل بمستويات متعددة أهمها مستوى الإسقاط السياسى الصريح على الواقع العربى الراهن، ثم المستوى الكلاسيكى الذى يبرز لنا الأبطال فى صور تراجيدية لا يسعنا إلا قبولها واحترامها ، ثم مستوى آخر لايقل أهمية هو الغوص فى أمراض العصر عن طريق اللغة الشاعرة – أى محاولة فهم التهرؤ السياسى الحالى من خلال تحليل النفوس تحليلا شاعريا دراميا فى نفس الوقت .

ورغم تعدد المستويات فان التيمة الأساسية للمسرحية هى تيمة الخيانة – خيانة الفرد لأحلامه ، وخيانة الفرد للمجموع ، ومن ثم خيانة القائد للناس، والجديد إذن هو قدرة الشاعر على تطوير هذه التيمة من مستوى إلى مستوى بحيث يتباعد صوت الفرد عن صوت المجموع تدريجيا مع تباعد فعل القائد عن قيمه ،ومع هذا التباعد بين الصوتين يصبح من المحال على القائد أن يدرك ما يريده الناس ، فتقع خيانة أكبر هى خيانة الحاكم للشعب ! . أى أن مستويات الخيانة لا تقتصر على شخصية دون سواها بل أن هذه التيمة تخرج لنا فى أبعاد متشابكة لاتعفى حتى ابن زيدون – البطل الملحمى والمأسوى فى الوقت نفسه – من آثامها والوقوع فيها – بل لا تعفى ولادة – الحبيبة الرقيقة سليلة الملك وابنة الحسب والنسب – من مسئوليتها .

والتفسير الجديد لهذه الفترة التى تصورها المسرحية (فترة سقوط الأندلس العربية) يجعل المسرحية تختلف عن المعالجات السابقة ، ويجعل التيمات المتفرعة عن الخيانة تيمات لا زمنية ، فهى يمكن أن تحدث فى كل وقت (مثلما تحدث الآن) – وهى لذلك تأريخ لا تاريخى – أى تأريخ لايصور التاريخ بل يجسد رؤية لمعنى من معانى التاريخ ولذلك فان الشاعر هنا لايكترث كثيراً لتداخل الفترات التاريخية التى يصورها (فهو لايكتب تاريخا (بل يزاوج بين الحدث الدرامى الذى يراه – وهو خيانة الإنسان لذاته بخيانته للمجموع – وبين انهيار الدولة الأندلسية بحيث يشكلان فى النهاية حدثا واحدا . إنها رؤية معاصرة لما حدث ، فنحن نعرف ما حدث ، ولكننا نريد أن نستشف معناه ، وفاروق جويدة يرى فى حاضرنا خير مفتاح لهذا السر .. إنه الانفصال بين الرؤية الفردية التى تجعل الفرد سجين نفسه ، وبين الرؤية التى ينبغى أن يراها – وهى صورة الناس ! وهذا فى رأيه خيانة – لأن الحاكم ليس فرداً بل هو صوت المجموع ، فاذا لم يذكر إلا فرديته ضاع كيانه الحق وضاعت معه الدولة .

ولنقترب الآن من هذه المسرحية لنطل على جوانبها الفنية : إن ابن زيدون شاعر وله من يتغنى بشعره ، وهو رجل كلمة يستطيع أن يجعل من القول سلاحا يبطش ، لأنه ينير البصائر ويستثير الهمم . إنه رمز الفنان الذى يكتسب أبعاد المشرع حين يقرض الشعر . فهو مبدع مفكر — وينطبق عليه تعريف الشاعر الرومانسى الإنجليزى شلى « إن الشعراء يضعون شرائع الإنسان دون أن يعترف بهم » أى أنه قادر ببصيرته ورؤاه النافذة على الوصول إلى حقائق الحياة التى لايصل إليها من يتوسل بالعقل وحده ، ثم هو قادر على صياغة هذه الرؤى صياغة تجعلها تنفذ إلى أعماق وجدان الناس وفكرهم — فهو بهذا قائد لا وجود له دون الناس—منهم يستمد مادته وإليهم يعطيهم ثمار قلبه وعقله.

وهذا التصوير لابن زيدون يهبنا بطلا تراجيديا من نوع جديد — فالبطل الفنان حديث العهد بالمسرح عموما (صوره برنارد شو فى بيجماليون و كانديدا) أقول من نوع جديد لأنه يعيش حياة عصره لا حياة برج عاجى — لأن ابن زيدون الذى تصوره المسرحية رجل تشغله قضية الأرض والوطن ، قضية الدولة العربية الإسلامية التى يتهددها الغزاة ، وهو يحاول إيصال رؤاه إلى الحكام علهم يلتفتون ، وعندما يضيق صدره بهم لا يجد ملجأ الا الكلمة — أى أنه يعود للشعر رغم الجدلية فى حديثه مع ولادة حبيبته عن دور السيف ودور القلم ،وهو بطل من نوع جديد أيضاً بسبب طبيعة الصراع الذى يحتدم داخل نفسه ويجعله يختار منصب الوزارة آملا بها أن يحقق ما لم يحققه بشعره .

إن اختياره الوزارة خيانة لجانب من جوانب الشخصية التى يراها لذاته ، ولكنه فى الوقت نفسه تحقيق لجانب آخر لا يقل خطورة وهو جانب الفعل الذى يجعله يصر على استعادة ملك ولادة ابنة آخر خلفاء الدولة الأندلسية قبل تفتتها وسيادة ملوك الطوائف ! وهذه المفارقة فى معنى الوزارة تهب ابن زيدون بعدا واقعيا مع إبقائها على الحركة فى نطاق الخطأ التراجيدى — فالبطل هنا نموذج يحدث أثره على المستوى الرمزى : إنه يقبل الوزارة وهومفعم النفس بالأحلام عن وحدة المسلمين وعن قدرتهم على أن يهبوا صفا واحداً فى مواجهة الغزاة من الأفرنج ، أى أنه سيندفع وراء صورة شعرية تكذبها الوقائع ، فملوك الطوائف مسوخ شائهة ، وهم لا يكترثون للقيم ولا للأحلام بل ولا يستطيعون أن يروا لأبعد من أنوفهم — إذ يجهلون أن بقاءهم ذاته مرتبط باتحادهم وتخليهم عن أنانيتهم ..

ومن هنا نرى أن الفعل الذى أقدم عليه ابن زيدون مبنى على عدم إدراك للواقع وهذا هو الخطأ الذى يقع فيه .. وهو بهذا يمثل بطلا تراجيديا كلاسيكيا مقابلا لصورة ولادة التى ترفض التخلى عن مبادئها وترفض اللجوء إلى السيف فيهزمها السيف ! انهما صورتان متقابلتان يجسدان فيما بينهما احتدام الصراع الذى أودى بدولة الأندلس ..

ولكن هذا الصراع يحدث أثره أيضاً على المستوى الشعرى — أى على مستوى الصور الرمزية التى تزخر بها المسرحية — وهى ليست صوراً عابرة مثل تشبيهات الشعر الغنائى واستعاراته ، بل هى صور « مهيمنة » كما يقول النقاد — إذا تنتظم فى ثناياها شتى الصور الشعرية المألوفة — ومنها مثلا صورة الزمن الذى يكشر عن أنيابه ممثلا فى ربيع وزبانيته . فالسلطة الزمنية التى تحكم قبضتها على الناس تخنق الفكر والإحساس وهى تبرز لنا فى صور متعددة — منها صور الصراع على السلطة ، وصور الانحباس فى الذات ، وصور التمزق ، وصور الاستعانة بأساليب القهر والبطش فى كبث الأفكار وإخراس الألسنة .. إن الزمن عند فاروق جويدة يتجسد فى مشاهد السجن التى تلقى بظلالها على قرطبة بأسرها : إن ولادة تحس بأنها سجينة الماضى وأبو حيان (الراوى) يعرف أن سجن ابن زيدون مجرد حدث عابر فى بلد يعتمد حكامه على قوة السجون :

ولادة : قضبان عمرى قصة
أيام عز فى ثرى جاه عقيم
والجاه ضاع
قد جندوا حراس بيتى
أبو حيان : ماذا ؟
ولادة : (ساخرة) الكلب يوما حاولوا أن يخدعوه
يجندوه
الكلب يرفض أن يجند فى « المباحث »
أبو حيان : وصلت بنا الأحوال أن نحيا بهذا الخوف ؟
سجن كبير فى شوارع قرطبة
الله يرحمنا ويرحم قرطبة !
ولادة : الآن ياحيان أسمع كل يوم همس أقدام تدور أمام بيتى
خلف جدرانى

على الطرقات حولى
هذا زمان الخوف ياحيان !

وينقل أبو حيان هذا الإحساس فى العديد من الصور التى تتراوح بين الشاعرية والواقعية الرمزية — فهو يحكى قصة « الرازى » (الواقعية الرمزية) قائلا :

أخذوه عند الفجر
ربطوه من قدميه
سحلوه خلف الخيل ليلا
والناس تسأل هل ترى
قد مات مشنوقا .. غريقاً
أم تفحم فى حريق

ثم ينتقل من هذه الصورة المفردة إلى صورة قرطبة بأسرها — مرتفعاً بالرمز إلى مصاف الشعر العظيم :

ومضى الزمان
وسجين قرطبة يلملم جرحه
والليل يعبث فى شوارع قرطبة
واليأس والدجل الرخيص ...
لكن شعر أبى الوليد
يطوف فى كل البيوت
على المزارع .. فى حقول القمح
فى الطرقات يقرؤه الصغار
والظلم يأكل كل ضوء فى شوارع قرطبه
وروائح الغدر اللئيم
تدور سرا فى سراديب الملوك !

إن هذه الصور الشعرية التى يوظفها المؤلف دراميا تمثل امتزاج المسرح بالشعر بحيث تنسحب دلالات الصورة على الموقف ، وبحيث يهب الموقف الصورة عمقها — فالزمان فى أول بيت يتضمن المعنى الرمزى الذى ألمحنا إليه (إلى جانب دلالته العادية)

وذلك للتركيب الشعرى الذى يستخدمه الشاعر : فهو أيضاً الليل الذى يعبث (أى يعربد ويعيث فسادا) فى الشارع — وهو اليأس والدجل الرخيص وهو الظلم الذى يأكل النور ، وهو « روائح » الغدر اللئيم ! فاذا بالسجين فى قرطبة يصبح سجينا لها لا فيها وحسب ! إن ابن زيدون أصبح سجين الوطن الذى يحلم بإنقاذه وهو فى نفس الوقت روح طليقة حين يتحول إلى شعر يطوف فى البيوت (لا بها) — أى أنه النور الذى لايمكن لليل الزمان أن يطفئه ، وعلى مستوى هذه المفارقة الشعرية ينتصر ابن زيدون رغم هزيمته الواقعية !

ونخذ مثلا آخر للصورة الشعرية التى تثرى البناء الدرامى : إن ابن زيدون حين يقول غزلا فى ولادة لا يقف به عند حد الغزل ولكنه يضع فى ثناياه بذور الصراع الدرامى ، إنه يشبهها « بالصبح الذى لايغيب ، وبالرجاء الذى لايخيب » — إنها أمل فى عينيه — وهو الأمل الذى يتكشف لنا حين يفصح لها عن خطته مع (ابن الزبير) لتوحيد كلمة العرب :

لم لا نعيد الملك للبيت القديم
ويجىء جيش كى يحرر قرطبه
ويعيد حكمك فى ربوع الأندلس ؟
وستشهد الأيام عرسا
لن يراه الناس يوما فى شوارع قرطبه
عرس المليكة والوزير أبى الوليد !

إنها إذن ليست صبحا لا يغيب ولا رجاء لايخيب ، بل هى تمثل حلم رجل براجماطيقى أو قل « خطة عمل » تغير من مفهومنا لقصة الغرام التاريخية ، وتجعل من موقف ابن زيدون إنسانا يخطىء ، قد يحلم وقد تشرف مقاصده ولكنه يخطىء حين يتصور أن مثل هؤلاء الحكام يمكن أن يتحدوا ، أى أنه يخطىء فى تقديره لمعنى الزمان كما يصوره الشاعر ! وهنا تكمن طاقة التراجيديا فى الشخصية — لأننا على المستوى الواقعى نعرف أنه من المحال تحقيقما يصبو إليه إذا استمر فى محاولاته لجمع شمل من يعرف أنهم سفهاء وبلهاء ، وإذا ظل يحاول أن يحكم « من فوق » أى من منصة الملك ومن مقعد المليك — الخطأ إذن ليس قبوله السيف ، ولكن فى مفهومه لمعنى السيف ! إنه يخطىء الخطأ التراجيدى الذى يودى به فى النهاية لأنه لم يتأمل قول ولادة :

ان كنت تحلم بالحياة وبالرخاء لشعبنا !
فلديك هذا الشعب !
دعنا دن الخلفاء والأمراء والبلهاء من حكامنا !
اذهب لشعبك إن أردت الملك
فالشعب فى يده القرار !

وتتكرر هذه التيمة عبر المسرحية فى عدة صور — أحيانا على لسان ربيع (فى صور مناقضة بطبيعة الحال) وأحيانا على أفواه الملوك الذين لا يرون أن الشعب فى يده أي شيء ، وأحيانا على لسان ابن زيدون نفسه ! فهو حتى اللحظات الأخيرة لا يدرى خطأه — وهذا يعمق المأساة إلى أبعد الحدود !

ومثلما يتحد الشعر والدراما فى إخراج الصراع الكلاسيكى والحديث معا ، تتحد عناصر العرض المسرحى لتقدم مسرحية تنتمى لمسرح الثمانينات حقا . فموسيقى منير الوسيمى تلعب دور ضابط الإيقاع الذى يحد التيمات والتنويعات عليها ، والأغانى الخاطفة تلعب دور الراوى أو المعلق الكلاسيكى بحيث تلفت انتباه المتفرج إلى معنى ما أو صورة ما أوفكرة يمكن أن تولد من المعنى أو الفكرة . إن فهمى الخولى مخرج خلاق ، وهو يضع يده على عصب النص حين يقرر أن يخرجه بروح المسرح الملحمى (رغم كلاسيكيته) — ونجاحه فى إعادة عبدالله غيث وسميحه أيوب إلى المسرح لايقل شأنا عن نجاحه فى استخدام الحركات والتشكيلات البصرية الموحية ، بحيث بدأ المسرح كله ترجمة للصور الشعرية الدرامية فى آن واحد : كان الجنود بحرابهم يمثلون « قوى الضعف » لدى الحكام ، فالضعيف هو من يستعين بالحراب لقهر الناس ، ولذلك كان المشهد الختامى بالغ التأثير ، إذ أن روح شعر ابن زيدون هى التى تنتصر وهى التى تلقى بالحراب خارج المسرح وتلهب خشبة المسرح والجمهور بأغنية الختام !

والحق أن الإطار الذى وضعت فيه الموسيقى كان ملائماً لروح الإخراج فجاءت تعتمد على الإيقاع أكثر من اللحن السيال ، وكذلك كان ديكور أشرف نعيم — مركبا ولكنه يسير مريح للعين ، زاخرا بالألوان الفاقعة التى هى أوضح ملامح انهيار الطاقة النفسية للحكام . ولابد من ذكر البراعة التى يبديها حسين الشربينى فى أدائه لدور ربيع — فهو منفر شرير خفيف الظل ! وهو يجمع بين هذا وذاك مستعيناً بحركة يديه

بعباءته السوداء إلى جانب رنة السخرية التى أصبح يتقنها إتقانا بالغا – ولاشك أن سائر من اشتركوا فى العرض قد ارتفعوا إلى مستواه مثل **مدحت مرسى وإيمان حمدى وعلى حسنين** (فى دور الملك) .

وربما ينبغى أن نتوقف عند **محمد الشويحى** الذى يثبت يوما بعد يوم قدرته الفائقة على الأداء الكوميدى – فهو موهبة فذة لا يمكن نكرانها ونتوقع منه الكثير .

إن عرض الوزير العاشق نسمة أمل للمسرح المصرى ، وبعد كل ما قيل عما « يقوله » هذا العرض عن واقعنا العربى أو الإسلامى ، ينبغى أن نؤكد أن قيمة العمل لا ترجع إلى ما يقوله – بل إلى ما يفعله داخل المسرح وداخل المسرحية – إنه يعيد النبض إلى الدراما الشعرية ويوقظ فينا الإحساس بالحاجة إلى المزيد منها ، ويعلن عن مولد كاتب مسرحى ينبغى أن نرحب به ونطالبه بالمزيد .



المسرح الملحمى .. هل هو ملحمى ؟

أعتزم أن أطرح فى هذه الدراسة عدداً من الأسئلة التى تزداد أهميتها بازدياد الهوة التى تفصل بين التيار الواقعى كما عرفته وكما نعرفه فى مصر وبين سائر التيارات التى تعرض لها المسرح باعتبارها تيارات مخالفة للواقعية .

ومن ثم فلابد أولا قبل أن نناقش معنى المسرح الملحمى بعد برشت أن نضع خطوطا رئيسية للتمييز بين المسرح بفنونه المختلفة وبين أدب المسرح — لأن هذا التمييز يمكن أن يهىء الخلفية المناسبة لمناقشة القضايا المطروحة أمامنا .

أما المسرح فهو أى عرض يقدمه فنان أو عدد من الفنانين قد يتكون من اثنين وقد يتكون من الآلاف — ولكنه على أى حال موجود بجسده وإحساسه (وعقله أحيانا) أمام المؤدى الذى يقول كلاما أو يمثل دوراً (أى يتقمص شخصية ما) أو يغنى شعراً أو يرقص ويغنى ويمثل فى الوقت نفسه بحيث يستجيب المتفرج له وينفعل بما يرى ويسمع بحيث نصل فى نهاية العرض إلى لحظة إشباع شعورى أو ذهنى (أو شعورى وذهنى معا) للمتفرج (أو المؤلف أيضاً) نستطيع أن نحكم معها بأن العرض قد انتهى أى أن تجربة فنية ما قد اكتملت بمعنى أن المتفرج قد ازداد ثراء نفسيا، سواء كان ذلك الثراء هو المتعة الخالصة التى تنبع من الألحان التى سمعها ورؤية حركات الراقصين وتشكيلاتهم أم تأمل الشخصية الإنسانية المتمثلة فى الأدوار التى يتقمصها المؤدى والتفاعل مع الأفكار التى استجاب لها على مدى العرض المسرحى طال أم قصر . وهذا التعريف فضفاض لاشك . إذ أن كثيراً من الفنون التى نفرد لها اليوم أسماء متخصصة (كالباليه والموسيقى والهزلية — إلخ) يمكن أن تنطوى تحته ، كما أن كثيراً من مظاهر حياتنا يمكن أن يقال أنها تشتمل على قدر معين من فن المسرح — وهذا لاشك صحيح أيضاً — فالبائع الذى يحاول جذب انتباه عملائه لبضائعه فى السوق بأن يقف أمامهم ليتغنى ببضائعه ويدخل فى حوار خيالى معها وأحيانا مع العميل ويحكى قصصا قصيرة أو فكاهات يلجأ إلى فن من فنون المسرح. والمحاضر الذى « يلعب دوره » باتقان فى

قاعة الدرس فيسخر ويمتدح ويهجو ويهمس وييسر ويقف حتى يستحوذ على أسماع طلبته فيقدم لهم المعلومات بصورة مبسطة وجيدة أيضاً يتوسل بأحد فنون المسرح ، والخطيب الذى يحاول إقناع سامعيه بوجهة نظره فيوجه اليهم الكلام باعتبارهم حشداً واحدا ثم يحول بصره إلى خارج القاعة كأنما يخشى حضور أحد يخشاه حتى يحول انتباه سامعيه ثم يخاطب واحدا منهم بعينه ليذكره بحادث حدث له .. وهكذا — أيضاً يستعين بفن المسرح — وقس على ذلك كل من يقف هذا الموقف فى حياتنا اليومية .

أما أدب المسرح — أو الدراما — فهو ذلك الفن الذى نشأ فى صورة شعر مكتوب كان يؤدى على المسرح ، وكان يستعين بالفنون المسرحية التى ألمحنا إليها حتى رسخت تقاليده وأصبح يكتب نثراً وشعراً ويقترب بتصوير الشخصية الإنسانية فى صراعها مع القوى الخارجية والداخلية وانتهاء هذا الصراع إما بالهزيمة فى المأساة أو التصالح فى الملهاة . ومن ثم كانت القواعد التى استنبطها الدارسون مما وصلهم من هذه النصوص الدرامية المكتوبة والتى تطورت منذ عهد أرسطو إلى عصر بيكيت ويونسكو — دون أن تفقد صلتها بالمسرح ، أى بتواجدها على خشبة المسرح فى نطاق فنونه ونطاق المؤدى والجمهور .

* بريخت والمسرح الواقعى :

وعلى مدى العصور الطويلة التى تطور فيها أدب المسرح نشأ نوع من التباعد بين أدب المسرح وفنون المسرح المختلفة ولا أدل على ذلك من النصوص الدرامية التى كتبها أصحابها لا للتمثيل ولكن للقراءة — بل إن هذه النصوص قد وجدت لها سوقاً رائجاً فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر إلى الحد الذى رأينا فيه جميع الشعراء الرومانسيين الإنجليز ودون استثناء يكتبون للمسرح دون أن تمثل لهم مسرحية واحدة وكثيراً ما رأينا النقاد يفردون لهذه النصوص فصولا فى كتبهم باعتبارها أدبا رفيعا حتى ولو لم تكن تصلح للمسرح — ويذكر التاريخ حادثا طريفا هو محاولة الشاعر الإنجليزى الكبير وليم وردزورث عرض مسرحيته «سكان الحدود» على مسرح كوفنت جاردن اللندنى الشهير ، وقيام مديره الكاتب المسرحى شريدان برفضها لعدم صلاحيتها للعرض ، وما تلا ذلك من مراسلات حول صلاحية الأعمال الدرامية

الشعرية للمسرح . وإبان القرن التاسع عشر نشأ من داخل المسرح تيار الواقعية الذى كان استجابة طبيعية لتطور العلم والعلوم الطبيعية وازدهار الفلسفات الواقعية التى هبطت بالفن من السماء إلى الأرض كما يقولون ، وأثمرت عددا من الكتاب الأوربيين ابتعدوا فى أعمالهم عن الموضوعات التاريخية وعن تصوير الأبطال والعظماء وركزوا على الخاطر والواقع والإنسان العادى فانتشر المسرح الواقعى على أيدى إبسن وتشيكوف وغيرهم ، واجتهد جهابذة المخرجين مثل ساكس ماينتجن وستافسلافسكى وجرانفيل باركر ورانهارت وغيرهم فى تأكيد المذهب الواقعى إخراجا وتمثيلا حتى تدعم وترسخ ، وحتى ورث القرن العشرون تراثا حيا نابضا ارتبطت فيه الواقعية بأدب المسرح وأصبح مفهوم المسرح نفسه مماثلا للأدب الواقعى الذى كان رغم ابتعاده عن الكلاسيكية القديمة يتبع خطى الأدب الدرامى القديم فى احتفاله بالشخصية الإنسانية، الشخصية التى أبدعها القرن التاسع عشر فى شتى ألوان الأدب — من رواية وشعر وقصة قصيرة — فكنت ترى تشيكوف القصاص فى مسرحياته، وترى شخصيات موباسان فى مسرحيات أوسكار وايلد ، وشخصيات ديكنز فى مسرحيات برنارد شو وهكذا — أى أن النظرة إلى الشخصية الإنسانية باعتبارها كائنا مستقلا له سماته المميزة والمنفردة قد سادت الأدب بشتى صوره ، وانعكست آثارها على المسرح إخراجا وتمثيلا — وما دراسات جرانفيل باركر إلا دليل ساطع على ما حدث فى تلك الفترة . ولكن الأدب الواقعى الذى كان قد استمد جذوره — وهذه من المفارقات العجيبة — من بدايات الرومانسية ومن واقعية ورد زورث ولام على سبيل المثال كان يحمل فى طياته جذور نهايته. إذ شهدت ألمانيا بالذات حركات تجديد تعبيرية انعكست فى أعمال خارج ألمانيا ومثل أعمال مايكوفسكى الساخرة ، والمسرح الروسى وبالذات أعمال مايرهولد وبايرون، والمسرح السياسى الذى أنشأه بسكاتور ، وهكذا وجدنا مناخا يعج بالواقعية وينذر بنهايتها ليس لقصورها ولكن لوصولها درجة الإشباع . وكان هذا هو المناخ الذى ثار عليه برشت .

* ثورة بريخت :

كانت ثورة بريخت فى حقيقة الأمر ثورة على الواقعية باعتبارها الحركة التى فصلت أدب المسرح أو الدراما عن فن المسرح وكانت إلى حد ما جزءا من الثورة التى بدأها التعبيريون الألمان ، ولكنها كانت فى جوهرها ثورة على النظرة التقليدية إلى الشخصية الإنسانية باعتبارها كلا لا يتجزأ وباعتبارها كائنا كاملا لا سبيل إلى تغييره أو التأثير فيه — ومن ثم كان يدعو إلى إعادة النظر فى هذا المفهوم الذى أدى إلى الفصل بين الدراما والمسرح . وكثيرا ما يغيب عنا هذا لأننا نركز على أعماله النقدية وكتاباته ونهتم بما يقوله أكثر من اهتمامنا بما يفعله . وقد تنبه هو نفسه فى أواخر أيامه إلى هذا الخطأ فكتب فى عام ١٩٥٣ أى قبل وفاته بثلاث سنوات يقول :

« التفسيرات التى أقدمها لمسرحى بل وكثير من الأحكام التى بنيت على هذه التفسيرات لا تتناول نصوص المسرحيات التى كتبتها قدر ما تتناول المسرح الذى يتخيل النقاد أننى كتبته حين يقرأون دراساتى النظرية . والواقع أن نظرياتى أبسط وأشد سذاجة مما يتصور الكثيرون .. ولكن هذه السذاجة لا تتضح للقارىء بسبب التعقيد الذى اتسمت به كتاباتى النقدية » . (**مقالات فى المسرح** — ص ٢٨٥ من النص الإنجليزى) .

وربما نختلف مع بريخت فى مدى السذاجة التى يتصور أن نظرياته تتسم بها ، ولكنها فى الحقيقة غير معقدة — مهما بلغ عمقها — ونستطيع إيضاح ذلك إذا قارنا بين ما كان يفعله وبين الموقف الحالى للمسرح العربى . لقد استوردنا هذا الفن إلى مصر وإلى العالم العربى فى الوقت الذى كانت الواقعية قد بلغت أوجها فى أوربا وأمريكا فدرجنا على اعتبار الدراما تصويراً واقعيا للحياة مهما اشتط الكاتب فى رؤاه وأفكاره وخيالاته — فالممثل الذى يقف أمامنا على المسرح يمثل شخصية حقيقية لها أبعادها الثابتة ومقوماتها النفسية التى لا يمكن لأحد تغييرها — والمتفرج يريد أن يقتنع بهذا — بل إنه يقيس جودة الأداء بمدى إقناع الممثل فى الدور الذى يؤديه — وقد اشتد هذا التيار واكتسب مزيدا من القوة والرسوخ بعد ازدهار تيار السينما الواقعية ثم سيادة التليفزيون وهيمنة المسلسلات الواقعية . لقد ارتبط فن المسرح بالواقعية لدينا بحيث أصبح المخرج يتطلب من المؤلف

أن يأخذ جانب الأدب المسرحي ولو على حساب فنون العرض المسرحي — أى أنه أصبح يقيس العمل المسرحي بمدى مطابقته للقواعد التي استنبطت من أدب المسرح فأصبحت هي ديدن الكاتب في عصر الواقعية . وهكذا كان الحال تماما في عصر بريخت — إذ أنه قد صدمه فى صباه أن يرى ذلك الانفصال الكبير بين أدب المسرح الذى تقدمه الكلاسيكيات الرفيعة (سواء فى المسارح الراقية أو فى غيرها) وبين الكوميديات التى تقترب من الهزليات والتى تنتمى لفنون المسرح المختلفة رغم انحطاط مستواها الأدبى . كانت معركته الأساسية ضد الواقعية — هذا صحيح — ولا يختلف أحد مع مارتن أسلن فى هذه الدعوى — ولكن الخلاف هو أن بريخت لم يكن يحارب الواقعية من حيث هى واقعية، ولكن من حيث هى دعوة إلى تثبيت أنماط بعينها اتفق السلف على أنها واقع الشخصية الإنسانية، ومن ثم درجنا نحن على تقبلها دون مناقشة ودون الرجوع إلى ذواتنا وواقعنا الاجتماعى الذى لا يمكن لنا أن نفهم ذواتنا — حسبما يقول — إلا فى إطاره الحق . فهو حينما ثار على المسرح الأرسطى (أى المسرح كما حدد أرسطو ملامحه) كان يثور على معنى الدراما التى وصلتنا منذ عهد أرسطو أكثر مما كان يثور على المبادىء النقدية التى وضعها أرسطو — أما هذا المعنى فيمكن استخلاصه من مسرحيات بريخت وليس من كتاباته النقدية أو كتابات نقاده — ويمكن إيجازه فيما يلى : إن أدب المسرح على مر العصور كان يركز على الإنسان فى ظروف معينة مازالت تتكرر ويتكرر معها نمط استجابة هذا الإنسان لهذه الظروف. فثمة أحداث تتكرر فى كل مسرحية من المسرحيات الكلاسيكية (مهما بلغت درجة واقعيتها من حيث الكتابة أو الإخراج والتمثيل) وثمة استجابة تتكرر من جانب الشخصيات لهذه الأحداث ، وثمة انفعالات ما تفتأ يواجهها المتفرج فى كل مسرحية كأنما كتب على إنسان القرن العشرين الذى يعيش فى ظروف بالغة الاختلاف عن ظروف بلاد اليونان أو إنجلترا القديمة أن يعانى نفس الانفعال وأن يسلك نفس السلوك، وهذا المفهوم (الذى يشبهه بعض النقاد بمفهوم القدر) ما هو فى الحقيقة إلا الفكرة القديمة التى بنيت عليها جميع الأعمال الكلاسيكية والقائلة بأن الانسان كائن ثابت لا يتغير ولا يتبدل مهما كانت الظروف والأحوال . والأعمال الدرامية الذى شهدها بريخت فى عصره تحاكى الواقع فى تفاصيلها دون أن تغير جوهر هذا الانسان استنادا إلى هذه الفكرة الكلاسيكية — وهذا هو جوهر ما رفضه بريخت .

* الشخصية وتغيير الواقع :

واستنادا إلى مبادئه الاشتراكية التى هيمنت على فكره أراد بريخت أن يغير الواقع عن طريق تغيير أنماط السلوك التى لا يمكن أن تتغير إلا إذا تغيرت أنماط الانفعال والفكر البشرى . وكان هذا يستلزم فى رأى بريخت نقض الفكرة الكلاسيكية عن ثبات الإنسان وثبات الشخصية الإنسانية بحيث يصبح الإنسان قابلا للتغير ، ومن ثم قادراً على التغيير . ولذلك فهو دائما أبداً ما يعود إلى هذه الفكرة فى مسرحية تلو مسرحية مؤكداً أن مفهوم الإنسان نفسه لابد أن يختلف لأن الظروف الاجتماعية قد اختلفت وأن فكر الإنسان ومشاعره وانفعالاته لابد أن تختلف حتى تتمشى مع هذه الظروف أو تغيرها — وهكذا فهو كما قال أحد نقاده يريد أن يجعل الأوضاع القائمة هى البطل وهى التى يمكن أن تتطور وتتغير لأنها من صنع الإنسان، أو كما قال هو فى بداية حياته المسرحية (١٩٣١) :

«اليوم وقد أصبح من اللازم اعتبار الشخصية الإنسانية حصيلة للأوضاع الاجتماعية القائمة نرى أن الشكل الملحمى هو الشكل الأوحد الذى يستطيع أن ينتظم جميع العمليات الاجتماعية ، وهى التى تشكل فى الدراما المادة التى تمثل العالم خير تمثيل» .

ولم تكن وسيلة بريخت فى ذلك أن يخلق شخصيات غريبة تختلف فى انفعالاتها عن سائر البشر لأن هذا مآله الفشل دون شك، ولكنه حاول أن يتدخل فى العملية المسرحية نفسها بأن يعيد العلاقة الحيوية بين المتفرج والجمهور حتى تعود العلاقة القديمة بين أدب المسرح وفنون العرض المسرحى. وذلك من طريق العودة إلى فنون المسرح القديمة (والمعاصرة خارج العالم الغربى) مثل تقاليد العصر الأليزابيثى فى بريطانيا حين كان الجمهور يتفاعل مع خشبة المسرح وينزل الممثلون إلى الصالة ليتحدثوا مع المتفرجين ومثل استخدام الجوقة (الكورس) فى المأساة اليونانية ، واستخدام المهرجين وفنانى الأفراح والموالد ، والعروض الشعبية فى بافاريا مثلا ، إلى جانب تقاليد العروض المسرحية الصينية واليابانية والهندية ، وقد كان هدفه من ذلك أن يكسر أو يتحاشى الاندماج العاطفى أو النفسى بين المتفرج والممثل — وبطبيعة الحال — بين الممثل وبين الشخصية التى يؤديها — إذ على المتفرج أن يتذكر دائما أن ما يحدث أمامه الآن ليس

حادثا حقيقيا أو أنه يحدث الآن ويجب عليه أن يتعاطف معه ، بل ربما لم يحدث على الإطلاق ، بل ربما يستحيل حدوثه — أو أنه ليس بحادث أبدا — وعلى أى حال فضمانا للانفصال الشعورى بين المتفرج والممثل — أو ما يسمى بكسر الحائط الرابع — ومعنى الحائط الرابع الحائط الوهمى الذى يكمل الأبعاد الثلاثة لخشبة المسرح بحيث تصبح الأحداث التى تجرى فوق المسرح أحداث مستقلة تدور فى عالم منفصل عن الصالة ويكون المتفرج بمثابة من يسترق النظر ويختلس السمع إلى الممثلين — أقول ضمانا للانفصال الشعورى بين المتفرج والممثل ، ينبغى على المخرج فى رأى بريخت أن يتوسل بفنون المسرح الشامل من رقص وموسيقى وغناء إلخ حتى يشرك المتفرج فى العرض ويحول دون توهم واقعية الشخصية والحدث .

ولكن بريخت يقع فى الخطأ الأكبر حين يقول إن الوسيلة الوحيدة لتفادى الاندماج أو التقمص هو كسر الإيهام « بأن ما يحدث على المسرح حقيقى .. بتذكير المتفرج بأن ما يحدث على المسرح الآن لا يحدث الآن حقا بل حدث فى الماضى فى زمان محدد ومكان محدد » . ويستمر قائلا « على النظارة أن يستريحوا فى أماكنهم ويسترخوا ويتأملوا الدروس التى يمكن أن يتعلموها مما حدث فى الماضى السحيق تماما مثل النظارة الذين سمعوا أناشيد الشعراء الذين تغنوا بفعال الأبطال فى منازل ملوك اليونان وعظماء الساكسون — بينما كان الضيوف ينهمكون فى الأكل والشرب » — ومن هنا جاء تعبير « الملحمى » — أى أن المسرح الملحمى يحاول أن يكون مسرحا تاريخيا بمعنى أنه يذكر النظارة دائما أنه يقدم اليهم أخباراً عما حدث فى الماضى ، ولذلك فهو يختلف عن قاعة المحاضرات وحلبة السيرك فى أنه يقدم صوراً حية للأحداث التاريخية أو الخيالية بين البشر » (نفس المرجع — ص ١١٠ من النص الإنجليزى) .

ومصدر الخطأ واضح وهو الزج بتعبير الملحمية فى هذا السياق — حقيقة أن من حق كل فنان أن يصوغ لنفسه أى تعبير يراه ولكن تعبير المسرح الملحمى تعبير غير موفق . فالتشابه بين ما يفعله بريخت وبين الملحمية غير قائم على الإطلاق .

فينبغى أن نذكر أن الملحمة فى أبسط وصف لها قصة شعرية أو قصيدة قصصية تعالج ما اصطلح على تسميته بالموضوع البطولى ، أى منجزات الأبطال الذين يمثلون أمة من الأمم كافحت فى سبيل بلورة شخصيتها وخاضت حروبا فى سبيل إعلاء

القيم التى قامت عليها دولتها – ومن هنا جاء تعبير الملحمة بالعربية أى التلاحم (أو اشتباك اللحم باللحم فى حومة الوغى (ولذلك فالملحمة تتميز بتعدد الحبكات والقصص التى تدور فى فلك الحرب ، وتمثل كل منها إحدى القيم وترتكز على المفهوم الكلاسيكى للشخصية الإنسانية الذى ثار عليه بريخت نفسه . بل إننا فى الملحمة نرى تجسيدا لكل الانفعالات والمواقف والأحداث التى تتميز بها الدراما الأغريقية والتى رفضها بريخت – إلى جانب تلك المناحى الشكلية التى لايستطيع بريخت بسبب عقيدته الماركسية أن يقبلها مثل استخدام النبوءة والتنبؤ ، واستخدام الخوارق والمعجزات ، وزيارة العالم السفلى (عالم ما بعد الموت) ، والإتيان بالأرواح والقيم المتصلة بالأديان القديمة (مثل امتياز الملوك والنبلاء إلخ)

وإذا كان ثم ما جذب بريخت إلى الملحمة فهو تركيبها الفضفاض الذى يتيح للشاعر أن يقدم فيها الأحاديث المطولة والخطب التى تتراوح فى نبراتها بين العامية والفصحى (مثل قصص كانتربرى وهى ليست ملحمة على أية حال) ولكن كل ملحمة تعتمد على موضوع يزعم السمو والرفعة ويرنو إلى تمجيد قيم قديمة لا إلى استحداث قيم جديدة أو تغيير الواقع – كما كان يريد بريخت .

وإذا تخطينا الملاحم الكلاسيكية (الإلياذة والأوديسة – هوميروس ، والإنيادة – فيرجيل ، والفرساليا – لوكان – وقلقامش – البابلية) إلى الملاحم الحديثة أى التى ولدت فى العصور الحديثة قبيل عصر النهضة وما تلاها وجدنا نقيض ما كان بريخت يعنيه ويرمى إليه – إذ أن الكوميديا الإلهية مثلا ملحمة تخرج إلينا « الفرد التاريخى » – كما يسميه أورباخ فى كتابه « **دانتى شاعر هذه الدنيا** » – أى الإنسان الذى يتفرد ويبرز بخصائصه الذاتية ليس لاختلافه عن سائر البشر ولكن لأنه يمثل عقلا فذا استطاع أن يعيد لتراث البشرية عمقه التاريخى وجماع قيمه التى تتناقلها الإنسانية عبر العصور ، إما فى صور أساطير أو رموز دينية أو عقائد ثابتة ، وهكذا كانت **الفردوس المفقود** لشاعر الإنجليزية الكبير جون ملتون – ملحمة تسجل للبشرية قيما توارثتها عبر العصور ولم يعد عليها خلاف ، ويبرز فيها إبليس شخصية تقترب من البطل التراجيدى فى اعتداده بنفسه وغروره وخيلائه وكبريائه الشديد ورفضه الخضوع للخالق جل وعلا ، بل وفى سقطته التى تحاكى السقطة المأسوية التى احتلت مكان الصدارة فى تحليل فن الدراما

اليونانية القديم. وحتى تلك النماذج الحديثة من فن الملحمة التي نجدها في الآدب الغربية – رغم اختلافها الظاهر (من ناحية البناء والنظم والصور بل واللغة) عن الملاحم القديمة – ماتزال تقدم لنا الشخصية البشرية في الإطار الكلاسيكي الذي يرى في عقل الفرد ونفسه أكبر وأرحب مجال لصراع الإنسان مع قوى الكون من حوله – سواء قوى الطبيعة أم قوى المجتمع .

* الملحمة .. لماذا ؟

لماذا أطلق بريخت لفظة الملحمية على مسرحه – وهل يعقل أنه لم يكن يدرى معناها؟ أعتقد أن هذا خطأ لا يتحمل بريخت وحده مسئوليته بل تقع المسئولية أولا وأخيراً على عاتق النقاد الذين انجرفوا وراءه واستخدموا الكلمة دونما تحفظ أو حرج على مسرح بريخت المتميز . وأعتقد أننا لانحتاج إلى إطالة الوقوف أمام مسرحه لندرك أنه لم يكتب عملا واحدا يمكن اعتباره ملحميا بالمعنى المفهوم – وأنا على ثقة من أن القارىء العربي ملم بمعظم أو أهم أو أشهر أعمال بريخت – ومع ذلك فلننظر إلى بعض هذه الأعمال منذ أن أعلن بريخت فكرة الملحمية وحتى أنشأ فرقة البرلينر أنسامبل. يمكننا بصفة عامة أن ننحى جانبا بعض أعماله المبكرة التي كانت ثورية بالمعنى السلبي أي أنها كانت تعبيرا عن الرفض أكثر منها تجسيدا لمذهب جديد – كمسرحية **بال** – (١٩١٨) على سبيل المثال . فالشخصية الرئيسية (أو الوحيدة حقاً) في هذه المسرحية التي تتكون من اثنين وعشرين مشهدا هي شخصية بال نفسه الذي يمثل شخصية الشاعر الرافض لكل شيء والذي لايهمه في الدنيا إلا إشباع غرائزه والجرى وراء النساء أولا ثم رفض ذلك كله والاشتغال بشتى الأعمال التي لايربطها رابط فهو يلقى المونولوجات في كاباريه ويدير الأراجيح في الأسواق والأفراح وينشد أناشيده في الحانات والبارات حيث يصادق أحد الملحنين . وعندما يكتشف أن هذا الصديق على علاقة غرامية بإحدى العاملات في ذلك البار تثور ثائرته ويقتله ثم يفر من البوليس إلى غابات الشمال حيث يموت مع قاطعي الأشجار. الرفض هنا إذن هو التيمة الرئيسية حيث يبدو تأثير بوخنر بوضوح – وإلى حد ما تأثير فيديكند، ومع ذلك فان الناقد مارتن أسلن يقول إن المسرحية مكتوبة بلغة جميلة حافلة بالصور والموسيقى (التي لاتظهر في الترجمة الإنجليزية) ومن ثم تعلن قبول بريخت للعالم وما فيه. والواضح أن هذا رأى يصعب قبوله

لأن باك — (واسم الشخصية هو المرادف الألمانى للكلمة العبرانية « بعل » التى تعنى « السيد ») — يسود الحياة برفضها وبالذات برفض أشكال الفن المعترف بها — إذ أن المسرحية تبدأ بموال كورالى اسمه « أنشودة السيد باك » — يعلن فيه المؤلف سخريته من كل شىء وعدم قبوله لأى شىء ! والواضح أن هذه المسرحية وما تلاها حتى عام ١٩٣٠ — وأخص بالذكر **طبول فى الليل** (١٩١٨) التى يسخر فيها بريخت من فكرة البطولة ويختار له بطلا يعرف أنه دنىء ويرضى بهذا القدر احتقارا له ولقيم الدنيا والمجتمع تمثل المرحلة الأولى التى استطاع بريخت عن طريقها تحديد طريقه .

أما الطريق الذى اتضح له منذ عام ١٩٣٠ فيبدأ بمسرحية **القاعدة والاستثناء** — وهنا نجد بريخت لأول مرة يتكلم بصوته المتميز الذى لا يمكن أن يخطئه أحد ، إنه يبنى المسرحية على فكرة بسيطة يقولها القاضى قرب النهاية وهى أن القاعدة التى ينبغى أن نقبلها شئنا أم أبينا هى القسوة والظلم بين البشر ، أما الرحمة والتعاطف فهو الاستثناء — كما قال الشاعر العربى :

والظلم من شيم النفوس فان تجـــــد ذا عفـــــة فلعلة لا يظـــــلم

وهو يتوسل فى سبيل إظهار هذه الفكرة بتركيبات مسرحية تقليدية مثل الحوار الممتع بين الشخصيتين الرئيسيتين والفكاهة إلخ . أى أنه يسخر المسرح لتقديم فكرة معينة ولا يمكن أن نتصور مهما اشتط بنا الخيال أن هذه ملحمة بأى شكل من الأشكال ! فاذا نظرنا إلى مسرحياته التالية رأينا أنها محاولات جادة لتحديد أفكاره بدلا من أن تكون عروضا ناضجة لهذه الأفكار ، وبالذات المسرحيات التى يهاجم فيها هتلر — مثل **فى غابات المدن** ، **وأصحاب الرؤوس المستديرة** ، **والخوف والبؤس فى الرايخ الثالث** والمسرحيات التى يهاجم فيها قيم المجتمع التجارى والنفاق وابتذال حياة الجنس الرخيص مثل **نور الظلام** **والكبائر السبع** — وهكذا حتى وصل إلى اقتباسه الأشهر لمسرحية الكاتب الإنجليزى جون جاى المسماة **أوبرا الشحاذين** والتى أسماها **أوبرا الثلاث بنسات** — وهى المسرحية التى حققت له أكبر نجاح شهده فى أى وقت من أوقات حياته أولا بسبب الموسيقى والألحان التى وضعها له الموسيقى الكبير كورت فايل — وثانيا بسبب المواويل و « الطقاطيق » التى استوحاها من شاعر المواويل الإنجليزى رديارد كبلنج ، وثالثا بسبب الحبكة التقليدية التى أخذها من جون جاى .

وقد عاد بريخت فى هذه المسرحية إلى تقاليد المسرح الشامل، وحقق ما يمكننا أن نسميه بحق التزاوج السعيد بين أدب المسرح وفنون المسرح — وهو ما كان يرمى إليه على مدى سنوات من عمله المسرحى — واستطاع بها أن يخرج على عالم ما بعد الحرب بعرض مسرحى يجمع إلى جانب الشعر الشعبى موسيقى أخاذة وإخراجا خلاقا يعتمد على التشكيلات التى ما تفتأ تتفاوت من مشهد إلى مشهد. كان إخراج جون تاينان — الذى أخرجها فى الستينات حين رأيتها فى لندن — يحافظ حقاً على إخراج بريخت ، ولم يضف إلا الرقصات الايقاعية البسيطة التى ألهمت إخراج أوليفر تويست وغيرها من الموسيقيات فيما بعد . والغريب أن إقبال الجمهور على شراء أسطوانات هذه المسرحية قد أستمر سنوات حتى بعد انتهاء العرض وكان الجميع ينظرون على غلاف الأسطوانة ليروا إن كان التوزيع الموسيقى للنسخة الإنجليزية هو التوزيع الأصلى للنسخة الألمانية !

فإذا نظرنا إلى المسرحيات التالية وجدنا أنها تعتمد على الشخصية اعتمادا كبيراً إن لم نقل اعتماداً أساسيا . ولا يكاد يبين فيها المذهب الملحمى أو محاولة بريخت تخطى الفرد إلى الأوضاع الاجتماعية . خذ مسرحية **الرحلة الجوية للندبرج** التى تظهر فيها جوقة لتقوم بدور لندبرج كأنما لنلغى وجود هذا الفرد الذى يلعب بطولة المسرحية ! ولكن سواء كان لندبرج عددا من الناس أو شخصا واحدا على المسرح فهو البطل الذى يعالج بريخت قصته وكيف استطاع فى طائرته أن يعبر وحده المحيط الأطلسى وما تعرض له من مخاطر ومن أهوال — ولكن بريخت — إيمانا منه بمذهب لايستطيع أن يكسوه لحما وعظما — يملأ المسرحية باشارات إلى أن هذا الإنسان يمثل الإرادة البشرية وطاقة الذهن البشرى على مجالدة قوى الطبيعة البدائية أى التى تعتمد على البطش والعنف فحسب (مثلما كان إبليس يقول عن الله سبحانه فى الفردوس المفقود) وهكذا فبعد انتصار لندبرج وعبوره المحيط يقول بريخت إن هذا يؤذن بزوال فكرة الله من السماء وببداية عصر جديد تنتصر فيه قوى العقلانية والتنور !

إن بريخت لايستطيع — حتى وهو يحارب فكرة الفرد ويتردد قبل استعمال لفظ أنا أو (أنت) أو (هو) (مفضلا لفظ الجماعة) — إلا أن يخصص مسرحيتين من مسرحيات تلك الفترة للفرد — الفرد الذى يقول نعم والفرد الذى يقول لا وعنوان المسرحيتين هو هذا

تماما ! فنى الأولى يقبل الغلام أن يقتل وفى الثانية يرفض فيجبر الفريق الذى ذهب يبحث عن دواء يقهر به الوباء على العودة من حيث أتوا لإنقاذ حياته — وهو بهذا يعلن قبول المدرس الذى يرأس الفريق للعادات المتوارثة وانصياعه للتقاليد . ويبرر بريخت هذا التحول بأن يجعله يقول إن على المرء أن يفكر من جديد فى كل موقف جديد يجابهه ! أى أن بريخت بعد أن يبنى المسرحية على صراع الإرادتين — إرادة الرفض وإرادة القبول — يستخلص أمام النظارة درسا ينهى به المسرحية بناء على مناقشة طويلة مملة بين الغلام والمدرس ليثبت أنه لايريد إشراك النظارة فى الانفعالات الوجدانية للأشخاص وأنه يبنى مسرحيته بناء عقلانيا يتطور حسب مقتضيات الحجة والإقناع المنطقى !

ولكن أين هذا من الملحمة والملحمية ؟ الحق أنه يصعب علينا فى هذه الدراسة الموجزة أن نلم بسائر أعمال بريخت التى جسد فيها منهجه فى الكتابة والإخراج جميعاً .. إذ أنه حتى فى أشهر مسرحياته — وخاصة تلك التى مثلت فى مصر — مثل **جاليليو** — أو التى لم تمثل — مثل **الأم شجاعة وأبناؤها** — نجده يرتكز على نفس مفهوم الشخصية القديم فيقدم لنا بشراً من لحم ودم ولم يستطع بكل ما أوتى من حيل مسرحية استطاعت حقاً أن تعيد الحياة إلى دراما ما بين الحربين — أن يغير من الصورة الكلاسيكية للإنسان !

إن جاليليو شخصية مسرحية تقترب من البطل التراجيدى ، ومحاولات بريخت للهبوط به إلى مستوى الفكر المجرد أو العلم الجاف لا تستطيع أن تنسينا ذلك الموقف الدرامى (التقليدى) الذى نرى فيه جاليليو وهو يواجه أساطين الكنيسة الذين يصورهم بريخت تصويرا محكما كأنما هم أبالسة وآلهة للشر حقاً وصدقا !

إن رائعة بريخت لا تدين للمسرح الملحمى بأى شىء — فهى إحدى الكلاسيكيات التى يفخر بها المسرح القديم والمسرح الحديث معا .. وما نقوله عن **جاليليو** يمكن أن نقوله عن **الأم شجاعة وأبناؤها** التى لم يستطع بريخت — رغم إعادة كتابتها عدة مرات — أن يحول دون تعاطف الجمهور مع هذه الشخصية المحورية .

كان بريخت يطمح فى أن ينفر منها الجمهور وأن يدينها وأن يدمغها بالوصولية والانتهازية ، ولكن الجمهور فى عام ١٩٣٩ كان شأنه شأن الجمهور فى كل زمان

ومكان : لم يستطع إلا أن يشارك تلك المرأة ــ التى راح أبناؤها ضحية الحرب ــ أحزانها وأتراحها . وحتى إذا نفر منها فهو ينفعل بها وعليها إن لم يكن لها ! وهكذا لم يسقط الحائط الرابع الذى أراد بريخت أن يزيله إلى الأبد !

• مسرح بريخت والملحمة :

ولكن مسرح بريخت لم يمت رغم أن مسرحياته لم تعد تدرج فى ربرتورات معظم المسارح العالمية، وذلك لأنه أقام الرابط الذى كان يسعى إليه بين أدب المسرح وفنون المسرح ــ أى بين الدراما والمسرح ! وهذا هو إنجازه الرائع حقا . وإذا كنا نرى معظم الممثلين يدخلون حاملين قطع الديكور أو ينزلون إلى الصالة فهذا يرجع إلى حد كبير إلى جهود بريخت ، وإذا كنا نرى بعض المخرجين يعيدون إخراج الكلاسيكيات مع تذكير المتفرج فى كل لحظه أنه « يتفرج » على مسرحية وليس على قطعة من الحياة (مثلما حدث لمسرحية جولد سميث « **تمسكنت لما تمكنت** » عام ١٩٧٢ فى لندن) فالفضل يعود إلى بريخت. وإذا كنا نلمح فى بعض الكتاب اتجاهات تعبيرية واضحة تتجلى فى تنميط الشخصية أو الهروب من الشخصية بمفهومها الكبير ، فهذا هو ثمرة جهد بريخت . كل ما نريد أن نقوله هو أن بريخت أخطأ حين قال إن مسرحه ملحمى وحين وضع ذلك الجدول الشهير الذى يحفظه طلابنا عن ظهر قلب والذى يفرق فيه بين المسرح الدرامى كما يسميه وبين المسرح الملحمى ــ وليتنا بعد زمن طال أم قصر أن نعيد النظر فيما بين أيدينا من أدب المسرح وفنون المسرح ، فنعيد التزاوج بينهما مثلما يقول بريخت ، فلا يعقل أن يظل الكتاب يبدعون نصوصهم وينشرونها للقراء بينما تظل هناك فرق للعروض المسرحية التى لانصيب لها من الدراما إلا الاسم ــ ليتنا ــ فى كلمة ــ لانخاف الدراما فى المسرح ، ولانخشى فنون المسرح عند إخراج أدب المسرح .



الخرتيت والاستعارة الدرامية

لعلنا نذكر جميعا احتفال أرسطو بالاستعارة ، واعتباره إياها وسيلة فنية فعالة ، لازمة للشعر بعامة ، ولازمة للدراما الشعرية بخاصة ، واحتفال النقاد قديما وحديثا بهذه الوسيلة الفنية التى لاغنى عنها فى الشعر ، والتى لاينكر تأثيرها فى سائر الفنون الأدبية أيضاً . وتعنى الاستعارة فى أبسط صورها أن يستعير الفنان صورة شىء ما أو خصيصة من خصائصه ثم يضفيها على شىء آخر ، لإحساسه بأن هذين الشيئين يشتركان فى تلك الصورة أو الخصيصة ، أو لأن رؤيته الجديدة ما عادت تفصل بين جوهر المشبه والمشبه به ، فوحدت بينهما فى بصر الفنان وأصبحا شيئاً واحداً .

ولم تقتصر الاستعارة على اللغة مطلقاً ، وإن كانت اللغة هى وسيلة نقل الاستعارات. **فقد جسد خيال القدماء آلهتهم فى صور عديدة استعاروها من حياة الإنس والحيوان والنبات والنجوم والكواكب، بل وظواهر الطبيعة الجامدة فوجدنا عند المصريين القدماء هذا التجسيد فى زهور وحيوانات أليفة ووحشية ، ووجدنا الإستعارة عند اليونان والرومان فى أساطيرهم البالغة التحرر فى تجسيدها للرؤى الرمزية التى فسرت لهم قوى الطبيعة وآلهتهم ، وأبطالهم القوميين ، وخلقت فى الأدب الكلاسى صورا استعارية سادت ، التراث الأدبى حتى يومنا هذا .**

*** الميتامورفوسيس :**

ومن إحدى صور الاستعارة التى حفل بها التاريخ الأدبى فى العالم ، صورة الميتامورفوسيس ، أو صورة تحول صورة الكائن الحى من نوع محدد إلى نوع آخر . وقد استعار القدماء هذه الصورة مما يحدث فى الواقع فى الطبيعة مثل تحول دودة القز مثلا إلى فراشة أو مثل تحول بعض الحشرات فى نموها إلى عدة أطوار من دودة إلى حورية إلى فراشة إلى بيضة إلى دودة أخرى وهكذا .. وقد لجأ اليونان إلى هذا جميعا لتصوير رؤاهم الأصيلة للحياة وعالم الكائنات الحية ، فسمعنا عن « برو كنى » التى

تحولت إلى طائر ، و « كادموس » الذى تحول إلى أفعى .. إلخ (وقد نص هوراس على ألا يتم هذا التحول على المسرح أمام النظارة) ورأينا الشاعر الرومانى العظيم «أوفيد » يضع كتابا ضخما من اثنى عشر ألف بيت من الشعر ، يجمع فيه كل صور التحول التى يذكرها عن اليونان والرومان ، ويصوغها وفق خياله الخصب ، ويسمى الكتاب « الميتامورفوسيس » .

ولم يكن الخيال اليونانى والرومانى الذى مارس تصوير هذا التحول عاطلا عن الدلالات الرمزية والنفسية له . فلقد كان بهذا يلجأ إلى الاستعارة الشعرية وينتزع بها فى صور صلبة مجسدة . كأن يلجأ إلى تلك الخصائص التى يتسم بها كائن من الكائنات إلى درجة تحوله فى نظره إلى كائن آخر ، فيجسم هذه الخصائص فى الكائن الأول ويبالغ فيها حتى يتحول إلى كائن آخر .أما قضية التصديق والتكذيب فلم يعد لها وجود بعد أن شاعت ظاهرة الميتامورفوسيس فى التراث الأدبى وأصبح الخيال يتقبلها دون لجاج كثير ، بل دون مساءلة عن مدى احتمال وقوعها إطلاقا .

• كافكا والميتامورفوسيس :

ومن إحدى صور التحول هذه التى لا غنى عن التعرض لها ونحن نناقش مسرحية الخرتيت للكاتب المعاصر يوجين يونسكو ، تلك القصة التى كتبها فرانز كافكا بالألمانية فى مطلع هذا القرن(وسمح بنشرها فى حياته بينما أوصى عند وفاته بإعدام كل قصصه التى لم تنشر والتى صنعت له مجده الأدبى) وسماها «التحول» أو الميتامورفوسيس ، وصور فيها شابا يتحول —أو يكتشف عند استيقاظه من النوم أنه قد تحول إلى حشرة كبيرة !.وهو يبدأ القصة بهذه المفاجأة ،ثم يصور لنا من عينيه ، كل ما يدور فى محيط أسرته وعمله الخارجى إزاء هذا التحول . وينحو« كافكا » منحى« الطبيعية » المتطرفة فى تصوير هذه الحادثة غير المعقولة ، أى أنه يبالغ فى التصوير الواقعى لكل شىء فى حياة « جريجور » الذى سجن بعد تحوله فى غرفته ، وفى حياة كل أفراد أسرته ودنيا عمله الخارجى ، إلى الحد الذى يصبح معه كل شىء معقولا فى النهاية ، وتتزن الكفة التى فقدت اتزانها أول الأمر ، فبعد أن كنا نرى منزلا يعيش فيه هو وأمه وأخته ووالد هم أقرب إلى الحشرات منهم إلى الآدميين ، نجدنا أمام أسرة اكتسبت آدميتها من معاناة تجربة تحول ابنها الوحيد إلى حشرة ووفاته —طبعا— فى النهاية . إنها صورة الخلاص على

كل حال. فالابن كان حشرة فى كل شىء إلا فى مظهره، يعمل بائعا جوالا يطوف الأرض والمحلات التجارية يعرض العينات سعيا وراء رزقه، ولا يجد فى مكتب الشركة التى يعمل بها إلا كل امتهان وأنكار لجهده، ولا تجد فيه أسرته إلا أملا خادعا يوحى بمستقبل بينما هو يظلم لهم بوهم هذا الأمل مستقبلهم، ولقد حدث منذ أن تحول أن بدأ « جريجور » يرى الحقيقة لأول مرة، ويدرك طبيعة الحياة الحشرية التى يعيشها مجتمعه وقد كانت هذه الحقيقة صدمة للجميع أشد من صدمة التحول ذاته، مما دفع الناس فى هذا المجتمع إلى محاولة مواجهة الحقيقة، ومن ثم مواجهة الحياة. وهكذا نرى فى نهاية القصة أعضاء الأسرة الثلاثة وقد عادوا إلى العمل بعد توقفهم وعادوا إلى الحياة الطليقة الصحيحة، وبدأوا يخرجون من أجحارهم العفنة فى المنزل ويستنشقون هواء الصحة والحرية .. يوم وفاة الحشرة « جريجور » ! .

* الخرتيت والتحول :

وهذه الاستعارة الحية فى قصة « كافكا »، تجد الوجه الآخر لها، الوجه المكمل لها فى « الخرتيت ». فلقد تحول الفرد عند كافكا، ونجا به المجتمع، ولقد نظر الإنسان الذى فقد إنسانيته فى عمله وأسرته فرأى حقيقته الحشرية، ولقد رفض المجتمع أن يتقبل ذلك حتى النهاية، ورأى عن طريق الحدس الذى جسده التحول، فأفاق واكتسب إنسانيته. أما هنا فى الخرتيت، فنرى العكس على طول الخط.

إن يونسكو يقدم لنا فى الفصل الأول قطاعا معينا من حياة قرية أو بلدة إقليمية فرنسية صغيرة، فى صبيحة أحد الآحاد، حيث يلتقى على مقهى متواضع، وحول هذا المقهى مجموعة من الناس تضم الخطوط الثلاثة الأولى التى تشكل أول تيارات المسرحية. يضم أول خط تحليلا لطرفى نقيض إنسان مجتمع هذا العصر كما يراه يونسكو، مصوراً على مستويين : المستوى الواقعى، وهو يضم الطرفين « جان » و « بيرنجيه » — والمستوى التجريدى وهو يضم نظيريهما : المنطقى والعجوز .

إن أول طرف هو الفرد الذى بالغ فى رسم خطوط حياته، وبالغ فى التحكم فى كل ما يفعل فوضع منهجاً محدداً لكل شىء — فأصبحت الدنيا بالنسبة له طريقاً واضح المعالم جامد القسمات، ولم يعد ثمة مجال لاختلال فى البرنامج اليومى الذى يضعه لنفسه

فهو فى « كلاسيكيته » معتدل فى كل شىء — فى نظر نفسه — بينما هو فى الحقيقة متطرف إلى أقصى الحدود، فى ملبسه ومشربه وعمله، بل فى ادعائه السيطرة الكاملة على مجرى شعوره ، بحيث إنه لم يعد يعترف باللاشعور ، ويزعم أنه يعتمد اعتماداً مطلقا على العقل الظاهر ، وينكر فى صلفه أن الإنسان كائن مركب بالغ التعقيد لا يمكن حبسه فى أنماط السلوك الصارمة .. ومن ثم فقد أنكر أيضاً حاجة الفرد إلى التنفيس عن النوازع الحيوية التى يكبتها الخضوع المطلق لسيطرة مواضعات السلوك الاجتماعى على دقائق حياته جميعا .. وهو بهذا قد حول الطاقة البشرية — التى تضم حيوانية وحرية لا مراء فيها — إلى مراجل حبيسة تغلى فى باطنه ، ولا يبين لها أثر إلا فى لحظات انفجاره القليلة ، وضيق صدره الذى ينبىء عنها فحسب ولا يطلق لها العنان .. ومن ثم فقد أصبح مثل كرة امتلأت بشحنات زاد ضغطها على الجدار عن طوق احتماله ، وأصبح ينذر بالانفجار بين لحظة وأخرى .. لقد وصل « جان » إلى « **اللحظة البشرية الحرجة** » من طول الكبت والتحكم والتعقل .

ويلتقى مع « جان » على المستوى التجريدى « المنطقى » .. فالمنطقى هو نفسه « جان » ، ولكنه مجرد .. أى يعيش بلغة الحساب والمنطق الزائف، وكل ما يقوله المنطقى ينصب على حديث « جان » مع « بيرنجيه » .. فهما يتكلمان نفس اللغة ، والفرق الوحيد أن « جان » منتزع من الدنيا الواقعية ، والمنطقى من عالم الأرقام والافتراضات المعلقة ، ولذلك فان المنطقى فى كل أقواله يلقى بالضوء على حديث « جان » ويفسر ما يقوله بطريقة ساخرة ، والموقف الذى يتخذه من العجوز يماثل الموقف الذى يتخذه « جان » من « بيرنجيه » تماما .

*** وظيفة الحوار المتداخل :**

ومن هنا تنبع أهمية الحوار المتداخل . إن الحوار بين كل من الطرفين يدور فى حلقات تشبه العجلات الدائرة التى تلتقى عند موضع ما ثم تفترق لتعود فتلتقى .. وفى لحظات الالتقاء نرى « جان » يردد نفس كلمات العجوز .. ثم يبتعدان ثانية ثم يعودان إلى الالتقاء ...

والعجوز الذى ينخدع بحديث المنطقى ويتصور أنه قد تقدم فى المنطق وعلم الحساب .. إلخ ويعتقد أن الوقت قد فاته لأنه كان موظفا لم يستطع الانتفاع بهذا العلم الفريد ، يقابل « بيرنجيه » ، الشخصية المحورية فى هذه المسرحية . إن بيرنجيه إنسان قد تطرف فى البعد عن طريق التعقيل والمنطقة الصارمة لكل شىء فى الحياة ، وأصبح لكثرة ما أهمل فى اتباع طرق السلوك المألوفة ، ولكثرة ما نفس عن مشاعره الحيوية بل والحيوانية مشربا ومأكلا وتعلقاً بالجنس الآخر (شأن العجوز) ، ولكثرة ما ابتعد عن إعمال ذهنه بالصورة المعتادة اجتماعيا فى كل ما يعن له وما يمر به من أحداث ، أصبح يتمتع بقدر كبير من الحيوانية ابتعد به عن خطر الانفجار — أى عن اللحظة الحرجة التى يؤدى إليها الكبت والتمنطق ، ومن ثم أصبحت لديه « حصانة » ضد التحول (كما نسمع تساؤله فى الفصل الثالث) أى أنه لطول تردده وعدم اتخاذه أى قرار ، وعدم قدرته على التفكير المتزن أو اتباع قواعد الناس فى النظر إلى الأشياء ، لم يعد ينتمى إلى هذا المجتمع ،ولم يعد يحس بالروابط التى تشده إليهم برغم تلك الانبثاقات الشعورية المفاجئة ، التى تجسد دوافعه الحيوية والتى تؤكد تنفيسه عن بعض ما يحس به .

وإلى جانب هذا الخط الأول الذى ترى فيه شخصيتين متطرفتين يعالجهما المؤلف على المستويين السالفين (جان — المنطقى — بيرنجيه — العجوز) ... نرى خطا آخر يتخذ نفس السمة .. فنرى ربة المنزل التى تبالغ فى الاهتمام بالتفاهات — من طعام وشراب وقطة ، إلى زوجة البقال التى تهتم بالعملاء والمال والحالة التجارية لحانوت زوجها .. واللمسة التى تربط هاتين إلى «جان» والمنطقى هى القطة..قطة المنطقى .. إنها رمز المنطق الذى جعل حياة الإنسان أقرب فى ضآلتها وحذرها وجبنها إلى حياة القطة — « دى كانت واحدة مننا » .. « كانت بتكلمنا وكنا بنفهم كلامها » والمنطقى يدور بحثه وأمثلة قياسه « النموذجى » على القطط .. « نرجع للقطط بتاعتنا » وهل أدل على ذلك من أنه يكتشف فى ضوء منطقه أن « سقراط كان قطة »

ويقابل هاتين امرأتان عاملتان ، هما عاملة المقهى ، وعاملة المكتب : ديزى .. إنهما لا تكترثان من الاهتمام بالتفاهات الصغيرة ، ولا يشدهما إلا انفجارات الشعور ، وتعيشان الحياة العادية المألوفة التى لا تتقيد كثيرا بالفكر والمنطق الزائف .

* **منطق الطبيعة .**

وفى هذا الجو ، يدوى نداء الطبيعة .. إذ يمر خرتيت بقوته الضارية وعنفوانه فى طريق البلدة . إنه حدث غير مألوف .. ولكن الحيوان نفسه عادى ، إنه ابن الطبيعة .. وهنا نجد الزلزلة التى تهز كيان الناس ، وتزلزل أولا وأكثر من الجميع ، كيان « جان » . . بينما لا يسمع « بيرنجيه » فى نداء الطبيعة هذا شيئا غريبا ، لأنه لم يفكر فى هذا ، ولم يحاول أن يتخذ موقفا إزاءه ، كأنما هو ليس غريبا عليه . لقد دوى النداء فى البلدة .. ولكن ترى ماذا فعل الخرتيت ؟ لقد قتل القطة . . لقد قتل منطق الطبيعة الحية القوية منطق الإنسان المنظم المنسق ..

ولكن هل قتل منطق الإنسان حقاً ؟ لا ، ولكن ذلك المنطق الزائف قد تحجر ولم يعد منطقاً .. لقد جعلت الحضارة من حياة الإنسان خطوطا مرسومة وأرقاما لا حياة فيها .. وهل هناك أقرب إلى الطبيعة من الحيوان ؟ ولقد فعل الحيوان فعله .. فاهتمت السيدات بدفن القطة ، وأعددن لها موكبا جنائزيا مهيبا يتفق ووفاء المنطق الزائف ، وأعلن الفصل الأول بذلك بداية حياة جديدة لمنطق الطبيعة الذى يسود فى الفصلين الثانى والثالث .

* **الرأى العام والطرفان .**

والخط الثالث الذى يتقاطع مع خطى الفصل الأول هو خط رأى الناس .. بسطاءهم ومثقفيهم . فهم بين طرفين : طرف يقبل الواقع ثم يختلف على التفاصيل ، وطرف يفكر فى الواقع ولا يجرى له اعتبارا بينما يوجه اهتمامه كله إلى التفاصيل . يستطيع المنطق أن يضلل الرأى العام بأن يلعب بالتفاصيل إلى أقصى حد ، وأن يدفع الناس إلى الانقسام حول جنسية الخرتيت ، وحول عدد القرون فى رأسه ..

ومن هنا تبدأ « الثنائية » المضللة فى الاتساع فى الفصل الثانى .. (فلقد شهدنا أولا بذور التقسيم الثنائى فى تصوير الطرفين البشريين المتناقضين) . وتدخل بنا هذه الثنائية إلى حياة العمل فى مكتب « النشر » .. أما لماذا كان هذا المكتب دار نشر فهو ما يفسره خط « الرأى العام » فى الفصل الأول .. أى أن نفس الثنائية قائمة .. ولكنها اتخذت هنا

صورة أوراق وتقارير .. فها هو المكتب يعد تقريرا لجمعية منع المسكرات « لنشره » على « الناس » ،وتقريرا عن تجارة « النبيذ » لنفس الغرض ..والمطبعة فى الانتظار .. !
أى أن أذان الناس التى أصبحت عقولا لم تعد تفرق بين منع النبيذ وتقديم النبيذ .. !
(شأن القرار الذى أتخذه بيرنجيه بالامتناع عن شرب الخمر بينما هو يمسك الكأس فى يديه ..)

وهنا فى المكتب تكتمل لنا صورة السلم الذى حدد يونسكو درجاته منذ الفصل الأول .. سلم التصديق والتكذيب .. أى رؤية الموجود وغير الموجود .. وذلك فى شخصية « بوتار» على التحديد ..

إن بوتار نموذج حى صادق للعمل المكتبى الحكومى .. إنه هو نفسه جماع فلسفة المكتب القائمة على الشك والخوف وعدم الاعتراف بالظاهرة ومحاولة تفسيرها تفسيرا يستند إلى وجود عوامل شركامنة،أو خيانةدفينة،أو تآمر بين بعض الناس للعمل على تحطيمه هو شخصيا ، وحتى حين لا يجد مبرراً لهذا ، يلصق التفسير بأحد زملائه ، أو يلجأ إلى الخطوات القانونية مثل اللجوء إلى النقابة،وهكذا .. إنه لا يؤمن إطلاقاً بوجود ظاهرة دون سر يكتنفها .. ولذلك فهو يريد أن يكشف هذا السر وأن يغوص إلى أعماقه ، وهذا بطبيعة الحال دون أن يتخذ أى خطوة إيجابية فهو موظف.. وهو ينفذ ما يأمره به رئيسه .. « إنت المدير واللى تأمر به ماشى » .. وهو بعد أربع وعشرين ساعة من تحول رئيسه فى الفصل الثالث إلى خرتيت ، لايطيق أن يظل فى العالم دون نظام مكتبى (إذ ينهار النظام بانهيار الرمز) فيتحول هو أيضاً متبعا نفس المثل ، وتكون آخر كلماته وهو بشر « إحنا لازم نمشى مع الزمن » ...

إن حلقة موظفى المكتب من « بابيون » ، رئيس المكتب الذى لايرى فى تحول « بيف » إلى خرتيت أكثر من أنه قد فقد موظفاً ، ولابد من إيجاد موظف آخر ليحل محله ، والذى لايفكر فى هذه الحالة إلا فى العواقب التى تترتب على هذا التحول : أى صرف مبلغ التأمين إذا كان « بيف » قد أمن على حياته ، أو فى حق زوجته فى الطلاق منه .. وفى حقه هو فى فصله من عمله ، أو فى إحلال سلم حجرى محل السلم الخشبى الذى كسره الخرتيت ، وفى مغازلة السكرتيرة وإصدار الأوامر إلى المرءوسين وهلم

جرا .. – من بابيون هذا – إلى دودار . (رجل القانون الذى يدرس الظاهرة ويلاحظ الوقائع إلى آخره) إلى بوتار الذى سبق الحديث عنه – إلى ديزى السكرتيرة وبيرنجيه الموظفين فى المكتب .. هذه الحلقة .. تتعرض لأول تجربة مذهلة فى واقعيتها وصدمتها فهم يواجهون جميعاً حادثة تحول أحد زملائهم الموظفين إلى خرتيت ..

لم يعد نداء الطبيعة سراً إذن.. لقد فعل فعله وحطم(أو أنقذ) أحدهم .. لقد أصبح الجميع يواجهون الموقف مواجهة صريحة . . . **ولم يعد هناك مجال لتصديق الظاهرة أو تكذيبها . ومن ثم فقد بدأت الشرارة فى الانطلاق . . وكل ما بقى أمامنا هو إنتقال النار من عود حطب إلى لوح خشب.. إلى بناء اجتماعى روتينى شامخ . وهل وقوع السلم الخشبى ، واستدعاء فرقة المطافىء إلا دليل على تلك الصورة المقبلة ؟**

*** انفجار جان .**

لم يخرج « جان » عصر ذلك اليوم ، وظل نائما فى السرير ، بينما انفجرت فى داخله مراجل الحيوية أو الحيوانية التى طال كبته لها وتحكمه فيها .. وبدأت تعمل فى عقله الباطن عملها ، (رغم إنكاره لها) .. وبدأ عقله الظاهر يهتز أمام المنطق الصارم الذى قصر فكره على الإقناع بما يمليه .. أى أنه بدأ لأول مرة يرى للحقيقة أكثر من وجه .. وبدأ يهتز كيانه كله أمام جميع القيم التى كان يتصور أنها قيم إنسانية عليا .. لقد بدأ يتساءل لأول مرة عن مدى صدق ما تمسك به.. أى أنه بدأ لأول مرة يفقد اتزانه .. ذلك الاتزان الذى اتكأ عليه يونسكو فى أكثر من عبارة يفسر فيها التحول ..

ولقد أحس بتلك الرغبة الجامحة فى داخله والشعور الدافق الذى يهيب به أن يكسر أصفاد الروتين الاجتماعى .. إلى أقصى طرف وتطرف .. (**إذ أن فقد الاتزان يجعل من تطرفه انقلابا إلى تطرف آخر**) ... وربما كان يحس كما يقول دودار ، بملل من هذا كله ، من حياته الجامدة المرسومة ، وربما أحس بشوق إلى حياة الفطرة الطبيعية.. إلى الحقول والخلاء . . إلى النسيم القوى الذى يقتلع الأشجار ويهب على الجبال فيهيل كثبان الرمال.. لم يعد يشتاق إلى النسيم العليل . ! كلا .. بل القوى العنيف .. ربما كان يتوق إلى الريف الأصيل « الغيطان المفتوحة للسماء » . . وربما آن للطبيعة التى حبست فى قمقم روتينه وسلوكه الاجتماعى ، أن تنطلق كالمارد « وتأكل كل حاجة فى سكتها » ! ...

لم يعد الخرتيت في نظر « جان» كائنا خرافيا بشعا.. وانما ابنا حقيقيا للطبيعة .. « وإيه طبيعي أكثر من الخراتيت ».. أى أنه أصبح صورة للطبيعة التى افتقدها فى العادة التى كادت تصبح طبيعة ثانية له .. وهو لهذا ، لا يتردد مطلقاً ، إنما ينطلق دونما حدود .

* بيرنجيه ومأساة عدم الانتماء :

هذه إذن صورة أخرى من صور الميتامورفوسيس .. إن تاريخ الميتامورفوسيس لم يعرف تحولا يعرف اجتماعيا على نطاق واسع مطلقاً..وهو كذلك لم يشهد (على ما ذكر أوفيد) تحولا إلى كائن تنسلخ عنه صفاته الوحشية البشعة ، ولا يستبقى إلا خصائص الحياة والقوة والحرية..فان المورفوسيس كان يرتبط إلى حد كبير بـ « المسخ » .. (ولعلنا نذكر ما جاء فى بعض الكتب الدينية من تحول الكفرة إلى «قردة وخنازير »).. أى أن الميتامورفوسيس كان نتيجة لغضب آلهة ..سواء أكانت آلهة وثنية أم آلهة كتب التوحيد السماوية . ولم تعرف الأساطير تحولا يستبقى مسحات جمال فى صور « المسخ » الجديدة .. (بل وفى أساطيرنا المصرية الشعبية أيضاً).. فهاتان إذن لمستان حافلتان بالمعاني الجديدة ..

أما الأولى وهى التحول الاجتماعى الواسع النطاق .. فلقد جرت وراءها تيمة من أبلغ التيمات الدرامية : ألا وهى تيمة الانتماء ..

إن بيرنجيه — كما سبق — لم يعرف الانتماء إلى مجتمعه ونظمه وأشكال سلوكه المألوفة مطلقاً .. وهو ينبذ حياة الفكر الجامد ، ويكاد يرى أنه هو نفسه غير موجود (يقول له جان : فكر وأنت موجود ..) .. وهو لا يكترث للواقع ويرى أن الحياة حلم (يساعده على ذلك إدمانه للشرب).. وهو لا يضع نفسه فى الصورة الاجتماعية « المحترمة » — لأنه لم يحاول التكيف ، فهو طفل صغير .. يلقنه جان مبادىء الانتماء ، وتعده ديزى بتعليمه « حابقى شاطر وأذاكر ».. ومكافأة له ستصحبه ديزى من يده « ونخرج نمشى على شط السين ».. « ونروح جناين لوكسمبرج » .. وهو يطيع نزواته الطفولية ، فيصفع حبيبته ثم يعتذر لها فى الحال..أى أنه — باختصار — لا يعرف الضبط الاجتماعى ، أو التكيف مع الناس .

ولا يقتصر عدم انتمائه على كسره لقواعد السلوك وأنماط التفكير المألوفة .. إنه يعنى أيضاً عدم ارتباطه شعوريا بالناس من حوله .. (رغم الشوق الدفين فى داخله إلى المثل الاجتماعى الكامل.. المجسد فى جان) .. إنه برغم حبه لدودار ، يعترف بسروره لتحوله ، لأن وجوده كان عقبة فى سبيل وصوله إلى حبيبته ديزى .. ويعلق على ذلك قائلا أن السعادة — آلة أنانية .. وفى هذه الكلمة (أنانية) — وفى العبارة التى ينتهى اليها مونولوجه الطويل « الإنسان اللى يتمسك بفرديته دائما ينتهى نهاية وحشة .. » .. بل وفى كل خطوات مونولوجه الذى يبحث فيه عن ذاته ويتساءل عن حقيقة كيانه وسط المجتمع ، تكمن بذور مأساته .. إنه لم يعرف الانتماء مطلقاً .. ويعتقد أن ذاته هى « مركز الكون » وأن كل ما يحدث حوله موجه إليه .. وإن جان ما تحول إلا لكى يضايقه .. ويعترض على ذلك لأنه حدث أمامه فحسب « مش كان حقه يمسك نفسه شوية قدامى .. مش عيب يعمل كده مع أقرب صديق له » .. إنه مسجون داخل ذاته ولم يحاول مطلقاً أن ينظر إلى الأمر نظرة موضوعية مثل نظرة دودار ..

إن دودار يحاول أن يدرس الموضوع دراسة موضوعية خارجية ، ولايجرؤ على إصدار حكم دون بحث الأمر من جميع نواحيه .. بل يعترف بأننا لانستطيع تقرير الشر أو الخير دون تجربة شخصية .. وهو ينتهى إلى تفضيل الأسرة العالمية الشاملة على الأسرة المنزلية الصغيرة ، ولذلك فهو يتخلى عن ديزى وينطلق حسب قانون انتمائه إلى زملائه فى العمل .. وفى اللهو .. وفى « الحلوة والمرة » ..

إن المسرحية فى الفصل الأخير تتحول إلى قضية انتماء محضة .. وهنا نجد لمسة التحول تكتسب معنى جديداً .

لم تعد المشكلة أن الناس تحولوا إلى خراتيت أو أى حيوان آخر .. وإنما أصبحت فى حياة الناس .. فى آرائهم أو مشاربهم أو أمزجتهم وأهوائهم . أو أى جانب آخر من جوانب حياتهم .. إن تيار الرأى العام هنا يجرف كل شىء فى سبيله ... الدنيا كلها تتغير .. سواء إلى خير أو شر .. (وبيرنجيه يرى فى الخراتيت جمالا غريبا .. فى غنائهم .. وفى صورهم ... وفى كل ما يتعلق بهم) ولكنه هو لايريد أن يتغير ، إنه فى هذه اللحظة فحسب يصل إلى التكشف الكلاسيكى — الذى يجسد له مأساة الانتماء ، أو بالأحرى عدم انتمائه فينهار .. ويصل فى انهياره إلى مصاف الأبطال التراجيديين ...

نظرة جديدة الى العبث

منذ أعلن فرناندو أرابال ثورته على مسرح العبث فى عام ١٩٧٧ ونقاد العالم يتساءلون عما حدث لهذا المسرح . هل اختفى مسرح العبث حقا ؟ ألم يعد له اليوم وجود بين التيارات المسرحية المعاصرة ، وخاصة بعد أن أنحسر المسرح الملحمى وازدهر المسرح الشامل والمسرح الوثائقى وبعد أن أصبحت بعض أشكال المسرح التجريبى أو الطليعى أشكالا مستقرة إلى الحد الذى نزع عنها صفة الطليعية ؟

* خطأ النقد :

لم يختف هذا المسرح أو ينحسر تياره كما تصور البعض ، ولكن الذى تعرض لزلزلة كبرى حقا هو التيار النقدى الذى أصر على تناول مسرحيات رواد هذا المسرح (بيكيت ويونسكو وآداموف وجينيه مثلا) فى إطار «المعنى » أو « المضمون » إذ وصفه النقاد بأنه « عبثى » أى أنه يقول بصراحة أن الحياة عبث وأنها لا معنى لها ، أى أن هذه المسرحيات سلبية تهدم المعنى أو المعانى التى درج البشر على تناولها فى المسرح . وأنها من ثم تمثل صرخة احتجاج ليس على المسرح فقط (مما يقرنها باللا مسرح) بل على الحياة نفسها .

وقد شجع هذا التيار النقدى توقف كبار كتاب المسرح الراسخين ممن أبدعوا مسرحيات تقليدية البناء فى الثلاثينات والأربعينات بل والخمسينيات ، كما شجعه احتفال المخرجين والممثلين بالحرية الجديدة التى تتيحها نصوص تخرج عن المألوف فى كل شىء ، ومن ثم تمكنهم من تخطى الحاجز المنطقى (الواقعى أو الطبيعى) الذى ساد المسرح منذ نشأة الواقعية الأوروبية فى القرن التاسع عشر ، إذ وجد رجال المسرح فى هذه النصوص « العبثية » فرصة للانطلاق وللأبداع لايتيحها أى نص تقليدى .

وخير ممثل لهذا التيار النقدى هو مارتن أسلن الذى أصدر كتابه عن **مسرح العبث** فى أوج ازدهار هذا المسرح وزعم فى مقدمته أنه كتاب لن يطويه النسيان ، وركز على أن مسرح العبث يرتكز على موقف محدد جوهره هو :

« إن الأفكار اليقينية والافتراضات الأساسية الثابتة التى سادت فى العصور السالفة قد طرحت ظهريا ، إنها قد تعرضت للاختبار فثبت هزالها ، بل إنها قد نبذت بعد أن ثبت أنها أوهام رخيصة وطفولية . لقد ظل تدهور الإيمان الدينى غير ظاهر حتى نهاية الحرب العالمية الثانية إذحجبته أستار الأديان البديلة مثل الإيمان بقيم التقدم والقومية ومختلف خرافات النظم الشمولية ، ثم جاءت الحرب فحطمت كل ذلك . وما أن حل عام ١٩٤٢ حتى وجدنا ألبير كامى يتساءل بهدوء قائلا إذا كانت الحياة قد فقدت معناها حقا فلماذا لا ينشد الإنسان الهرب عن طريق الانتحار ؟ »

وقد نحا هذا النحو كل من تعرض لمسرح العبث — بل إن كلمه « العبث » — أو « العبثية » — لتنقل هذا المعنى النقدى خيرا من كلمة اللا معقول — فمثلما صور إلبير كامى (فى أسطورة سيزيف) ضياع الإنسان أى أن محاولاته لإسباغ معنى على حياته ستذهب عبثا . قال يوجين يونسكو فى مقاله عن كافكا (١٩٥٧) :

« إن العبث هو ما ليس له هدف . فالإنسان يضيع عندما تتقطع جذوره الدينية والميتافيزيقية والروحية ، وتصبح كل أفعاله لا معنى لها ، لا جدوى لها ، وتذهب عبثا » .

العبث هنا إذن لايعنى اللهو واللعب ، أو العبث بالمقدسات والموروث ، ولكنه يعنى افتقار الحياة إلى المعنى أى أن الانسان قد خلق عبثا . وهذا فيما يبدو هو المعنى الذى رمى إليه من ترجم الكلمة الفرنسية أول الأمر . أما كلمة اللا معقول التى آثر الكثيرون استخدامها فيما بعد فليست دقيقة إذ أن الخروج عن المعقول أو المنطق لا يمثل السمة الرئيسية لهذا المسرح ، وهو إلى جانب ذلك سمة من سمات ألوان مسرحية بل وأدبية كثيرة ، ولذلك وجدنا أحد أعلام المسرح العربى المعاصر وهو الشاعر صلاح عبدالصبور يرفض الكلمتين ويحاول اشتقاق معنى جديد لكلمة اللا معقول تقترب من معنى اللا منطق فهو يقول :

لقد ظلمت كلمة اللا معقول حين ألقاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيراً . إنه ليس مسرحا لا معقولا بمعنى أنه مجاف للعقل ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق . ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى كلمة العبث تبدو كلمة

مخيبة للثقة . من يستطيع أن يغبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ لنميزه إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل. (تذييل لمسرحية مسافر ليل) .

* الاختلاف الشكلى :

ويبدو أن النقاد لم يوفقوا فى تحديدهم للشكل الذى يتميز به مسرح العبث لأن كتاب هذا المسرح يحاولون الهروب من الشكل الكلاسيكى وعماده الشخصية والفعل الإرادى الذى يشكل أساس الحدث والحبكة المحكمة ، ويعتمدون على وجود ما يرمز للشخصية ثم يهدمون ما درجنا عليه فى التراث المسرحى أولا : بإلغاء فكرة التطور للحدث والشخصية ، وثانيا : بالخروج بالحوار عن منطق التفكير بحيث لا تصبح اللغة أداة توصيل أو تواصل بل مجرد أداة تعبير ورمز وإيحاء . وثالثا : باللجوء إلى حيل مسرحية تشتت انتباه القارىء حتى لا يتوقع الانتقال الطبيعى من توتر إلى توتر حتى النهاية . ومع ذلك فان النقاد قد أجمعوا على أن هذا المسرح فيه جدة جدير أن يحتفل بها وأنه يمثل ظاهرة جديرة بالوقوف لديها . وهذا ما يحفزنا إلى النظر إليه من زاوية جديدة .

* الاستعارة الدرامية :

منذ أن كتب صمويل بيكيت مسرحية فى انتظار جودو وحتى نشر دورنمات مسرحية الشهاب يمتد خط تطور واضح مروراً بيونسكو وتوفيق الحكيم وصلاح عبدالصبور — وهو خط تطور من الفن المسرحى الخالص إلى فن الشعر وبالذات فن الاستعارة . فاذا نظرنا إلى مسرح العبث ليس باعتباره امتدادا للتراث المسرحى العالمى ولكن باعتباره رافدا للمسرح الشعرى — أى المسرح الذى يعتمد فى جوهره على الاستعارة الدرامية ، وجدنا أنه يبدأ بداية عنيفة على أيدى بيكيت وينتهى نهاية هادئة على أيدى يونسكو وعبدالصبور : أما البداية العنيفة فهى تصوير اللقطة الاستعارية تصويراً دراميا ، أى نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل : فعندما يقول الشاعر « وألقى الإنسان فى قمامة الزمان » يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية لعبة النهاية حين يجعل الأبوين يعيشان فى صندوق قمامة . وعندما يقول الشاعر « تدور فى دوارة الملال » يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة لإنسان

يدور ويدور فى كرسى قعيد لايزوره أحد وإن زاره أحد لايحادثه مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية أخرى ، وهكذا، فان هذه الفكرة التى تبدو لامعقولة أو عبثية هى فى جوهرها صورة استعارية. بل إن بيكيت قد سبق كثيراً من الشعراء المعاصرين الذين تحدثوا عن الانتظار المرير الذى يذهب عبثا ، حين حوله إلى حدث يقع بين شخصين تنشأ بينهما علاقة من نوع ما دون أن تتطور ودون أن يفضى انتظارهما إلى شيء . بل إننا رأينا كتابا لا ينتمون حسب التصنيف النقدى إلى مدرسة العبث يستثمرون هذا اللون من الاستعارة مثل مارجريت دورا فى مسرحية « **أيام فوق الأشجار** » — بينما تحولت نفس الفكرة — فكرة الزمن الذى يذهب فلا يجيء أو الزمن الذى يتحول إلى تراب يدفن الفرد حيا — إلى استعارة مجسدة فى مسرحية « **الأيام السعيدة** » لصمويل بيكيت — حيث نرى البطلة وقد دفنت حتى منتصف جسدها فى التراب ، ونرى التراب وهو ينهال عليها ويرتفع حتى يصل إلى رأسها فى نهاية المسرحية .

هذه هى البدايات العنيفة ، أى البدايات التى حاول الكتاب عن طريقها زلزلة منطق الواقع الحرفى بادخال لغة الاستعارة المجسدة إليه ، بحيث تصبح استعارة درامية من نوع جديد ، تصيب المتفرج بصدمة الوعى المفاجيء وتدفعه إلى رؤية الواقع من زاوية جديدة .

*** تطور الاستعارة الدرامية :**

ولكن هذه البدايات سريعا ما فقدت طرافتها فبدأ الكتاب يلجأون إلى تطويرها من الداخل فى إطار الشكل التقليدى حتى يتحقق قدر من التجاوب مع المتفرج . وقد بدأ هذا التطوير على يد يونسكو نفسه حين انتقل من مرحلة الصدمة — مرحلة « **المغنية الصلعاء** » — وهى المسرحية التى أحال فيها صعوبة التواصل فى عالم ما بعد الحرب إلى استعارة مغرقة فى غرابتها عن تمزق أوصال اللغة واستحالة إيجاد نسيج من الكلمات قادر على نقل المعانى التى ارتبكت وتبلبلت فى أذهان أبناء أوربا — حين انتقل من هذه المرحلة إلى مرحلة **الخرتيت** — وهى المسرحية التى صور فيها مسخ البشر فى عالم الحضارة الحديثة تصويرا يعتمد على استعارة كبرى تقوم على المفارقة . كما حدث ذلك التطور أيضاً فى مسرحية صلاح عبد الصبور **مسافر ليل** التى تتوسل بمنهج مشابه فى التصور .

إننا نجد فى هاتين المسرحيتين نموذجا حيا للاستعارة الدرامية التى تتوسل بفكرة التحول — أو الميتامورفوسيس — كما ألمح إلى ذلك الدكتور سمير سرحان فى مقدمته للنص الإنجليزى لمسافر ليل — وليس الميتامورفوسيس من قبيل العبث على الإطلاق . ربما كان غير معقول شأنه فى ذلك شأن كل استعارة شعرية ، ولكنه فى الحقيقة قديم قدم الأدب نفسه ، إذ شغل به الأدباء منذ كتب أوفيد مسخ الكائنات (التى ترجمها الدكتور ثروت عكاشة إلى العربية) وحتى كتب فرانز كافكا القصة التى تحمل نفس الاسم بالألمانية فى مطلع هذا القرن . وكافكا يصور شابا يكتشف عند استيقاظه فى الصباح أنه قد تحول إلى حشرة كبيرة ، من خلال استعارة درامية وهى أنه بينما يتحول هو إلى حشرة نجد أن أفراد أسرته الذين كانوا يعيشون حياة أقرب إلى حياة الحشرات منها إلى حياة البشر قد تحولوا فى النهاية إلى آدميين نتيجة لهذه التجربة وهى معاناة تحول الابن الوحيد إلى حشرة وموته فى النهاية .

ولكن الميتامو رفوسيس الذى يصوره كافكا يتضمن بذوراً استعارية من لون آخر هى بذور الضحية والفداء أى الخلاص الذى يتأتى عن طريق الموت ، ولهذا فان يونسكو ينتهج نهجا آخر . إنه يقلب الموقف فى مسرحية الخرتيت حين يوسع من نطاق الاستعارة حتى تشمل مجتمعا بأسره ، يرمز فيه لإنسان العصر بشخصية (جان) ولإنسان الغاب بشخصية بيرنجيه ثم الصدام بين منطق العصر ومنطق الطبيعة حتى النهاية .

أما (جان) فهو يبالغ فى التحكم فى رسم حياته وفى ضبط نوازعه حتى الباطن منها ، بل هو ينكر أن لديه حاجة للتنفيس عن طاقاته الحيوية ، ويخضعها جميعاً لمواضعات السلوك الاجتماعى . وهو فى كل هذا الضبط والكبت يصل إلى « اللحظة البشرية الحرجة » التى تنذر بالانفجار ، ولا يحدث ذلك إلا عندما يمر خرتيت فى شوارع البلدة ، خرتيت يرمز إلى النوازع الخبيثة فى نفس جان وقد أخرجها يونسكو إلى حيز الوجود المجسم ، فهو حيوان ذو قوة ضارية وبأس شديد ، وهو فى الوقت نفسه ينتمى إلى الطبيعة الحية الصريحة التى لاتعرف الكبت ولا المواراة . إنه ابن الطبيعة وحسب ! وبينما يسمع جان بأذن عقله الباطن نداء الطبيعة نجد أن نقيضه بيرنجيه لايفطن إليه ، وذلك لأن بيرنجيه لم يعترف بشتى المواصفات الحضارية التى نشأ فى كنفها جان . ان

بيرنجيه مازال يعيش فى عصر الحرية السحيق ، ولذلك فهو الشخص الوحيد الذى ينجو من بين أبناء البلدة ولا يتحول إلى خرتيت !

وفى **مسافر ليل** يتحول عامل التذاكر إلى عدة شخصيات تلتقى عند فكرة التسلط وفكرة التاريخ ، فهو استعارة مجسدة للانسان الذى يستدعيه الفرد من ذاكرته ليدق أعناق البسطاء ، هو يتحول لأن الراكب يتيح له هذه الفرصة فهو إلى حد كبير من نسج خيال الراكب ، بل إن الراكب نفسه يتحول أثناء الحدث إلى رمز استعارى للفرد العادى الذى يسلم قياده لمن لا يعرفه ولا يد له فى اختياره . وهكذا كان لابد من وجود راوية ينسج خيوط هـــذه الاستعارة كأنه الشاعر نفسه الذى يجعل من الموقف اللامعقول أو العبثى موقفا جادا بل بالغ الجد .

وهكذا فان مسرح العبث لم يكن يرمى إلى تصوير « عبثية » الحياة إلا فى مراحله الأولى ، أما ما نراه اليوم من نماذجه التى بلغت درجة كبيرة من النضج فتدل على اتجاه الكتاب إلى تقديم الاستعارة الدرامية التى أثرت تراثنا المسرحى وفتحت آفاقا جديدة أمام المؤلفين والمخرجين والممثلين جميعا .



التركيب والتحليل فى المسرح المصرى

إن ثمة مفهوما للمسرح – يعتبر المسرحية « قضية » تشبه قضايا المحاكم – ويقول أن متعة المتفرج تنبع من متابعته لسير القضية ، وتقصيه لتطورات الحكم فيها . ويفترض هذا المفهوم انتهاء وقوع الحدث قبل بداية العرض – واقتصار ما يجرى على خشبة المسرح على « التحقيق » فى ذاك الذى حدث – و « تحليله » تمشيا مع الوحدات الثلاث الكلاسيكية – وحدة الحدث« أى أن تنظر قضية واحدةفحسب ، ولا تتعدد الحبكات» ووحدة الزمن « أى أن يقتصر الزمن الذى تنظر فيه القضية على يوم واحد» – وإذا أردنا – وحدة المكان أى « وحدة قاعة المحكمة » وحسب .

إن هذا المفهوم لايتضمن « التركيب » كما نفهمه فى الفنون الحديثة كالموسيقى وسائر الفنون التشكيلية – فالمسرح الإغريقى لمحافظته على الوحدات – لم يكن يتعدى حبكة أساسية واحدة أو يستغرق زمنا طويلا فى الحدوث – إذ أن كل ما حدث سابق على رفع الستار – وما علينا هنا إلا أن نغوص فى حياة ذلك الإنسان الذى يقف أمامنا على المسرح أو فى أعماق العلاقة البشرية التى تربطه بمجموعة من الناس – أو فى أصول موقف وهو يرجع به إلى بذوره الأولى حتى يتم الكشف أو التكشف الذى يلقى الضوء على كل ما أمامنا – فنراه من زاوية جديدة – وتتضح الصورة محققة وعيا أنضج وإدراكا أعمق .

* **التحليل الاسترجاعى :**

ولكى ندرك تماما ما يعنى بالتحليل ، لابد لنا من تناول مثل صارخ على هذا التحليل الاسترجاعى وهو نمط الرواية البوليسية . فأفضل الروايات البوليسية كما تقول « أجاثا كريستى » وسواها من كبار ممارسى هذا الفن وأربابه ، **هى الرواية التى « تقع الجريمة فيها قبل بداية الفصل الأول ، ويكون « طهوها » قد نضج تماما قبل تسلم الشرطى للرسالة التى تقف به عند طرف الخيط الأول الذى يشده إلى داخل القضية.»**

وهى الرواية التى تعود بالقارىء – كما تقول – القهقرى فى حياة هؤلاء الناس **« على طول الخيوط التى طرحت فى البداية .. بحيث يؤدى خيط إلى خيط آخر .. وبحيث يظل المجهول معلقاً يجذب القارىء ويربطه إليه.. وبحيث لايفتر حماس القارىء وأمله فى معرفة الحقيقة »**

ولقد كتبت أجاثا كريستى مسرحيات بوليسية نجحت جماهيريا وتجاريا إلى حد كبير ، وكانت وسائل نجاحها الجماهيرى مركزة فى هاتين الركيزتين : الخيوط التى تعود بالقارىء إلى الماضى ، والمجهول المعاق الذى يربط القارىء إليه ويلوح له بالأمل فى معرفة الحقيقة . أما العودة إلى الماضى فسوف تفاجئنا بأحداث وحقائق كنا نجهلها ، وأما المجهول فرتبط بسر أساسى من أسرار الخلق الفنى على اختلاف صوره ، وبكل ثمار العقل البشرى فى عهد أساطيره وأديانه وتفكيره الميتافيزيقى الحديث .

وهكذا رأينا المسرح عبر التاريخ يقوم فى حبكته على هاتين الدعامتين اللتين تهيئها له وسائل التحليل الاسترجاعى . إن الحبكة التى تتوسل بهاتين الدعامتين سوف تضمن للكاتب قارئا أو مشاهدا مرتبطا بسير المسرحية ومأخوذا بما يتكشف عنه ماضى الشخصيات ، ومتسائلا عن المجهول الذى ما يفتأ يلوح له ويفلت منه ، ولا يطمئن فؤاده وتقر عينه إلا عند إسدال الستار الأخير – حيث يعرف كل شىء . وتحل أمام عينيه كل الألغاز التى نثر بعضها أولا وقاد بعضها البعض فى خلال سير المسرحية .

ولكن المسرح ليس مجرد قصة بوليسية . وهو لذلك لايكتفى باستخدام فنون الاسترجاع والتحليل تلك لإزالة الإبهام وإيجاد الحل ، بل لإلقاء الأضواء من مختلف الزوايا على الماضى بالنسبة للحياة الشعورية للشخصيات ، فان نبش الماضى بهذا التدريج سوف يخرج من بواطن الشخصيات عوامل دفينة أسهمت فى بنائها ، وسوف يسترجع أحوادث هامة ذات دلالة بالنسبة « للقضية » المتطورة على المسرح أمامنا – بل وسوف يعثر على اللبنات التى تقوم عليها علاقات الأفراد فى المجتمع الذى تشهده محدوداً كان أم واسع النطاق – كل ذلك فى نطاق الحدث الواحد الذى ينصب الضوء كله عليه ولا ينتقل إلى سواه .

ولا يكاد مسرح نعرفه يخلو من وسائل التحليل الاسترجاعي لأسباب عدة أهمها التركيز الزمني والمكاني الذي تحده خشبة المسرح . ولكن الاختلاف قائم وعميق بين درجات هذا الاسترجاع والدور الذي يلعبه في بناء المسرحية . فهناك مسرحيات يلعب الاسترجاع فيها الدور الأول وتقتصر أهمية الحدث الحاضر أمامنا على ربط الماضي بما نشهد — وهناك مسرحيات تكاد تتجاهل الماضي ولا تعرض لنا إلا ما يحدث الآن أمامنا .

ومن هنا نرى أن كثيراً من مشاهد الحوار الاسترجاعي ليست مشاهد أحداث — ولا تتحقق فيها حضورية الحدث Immediacy of Action بل تكون أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار — أي إلى النقاش حول القضية ، لا التقدم بالحدث إلى الأمام . إذ كثيراً ما تلعب المفاجأة أدواراً هامة في تحويل سير الحدث وتغييره ، كأن نكتشف أن هذا الشخص أو ذاك قد فعل شيئاً ما في سابق حياته ، أو كانت له علاقة بفرد أو جماعة أثرت في بنيان نفسه وحياته ، وهكذا — بينما نزيد علماً بمن أمامنا — وتزداد الصورة وضوحاً لعيوننا ، لا نكاد نسير مع الحدث المادي إلا فيما يختص بفهم الشخصية وإدراك حوافزها وأسس دوافعها . وكذلك نرى أن المونولوجات الاسترجاعية تلعب نفس الدور ، فكأنما تشبه « الدفاع » أو « عريضة الاتهام » التي تلقى في قاعة المحكمة .

وحينما كسر شيكسبير وحدات المسرح — وأعلى من شأن حضورية الحدث — وأصبح كل ما يحدث داخل نطاق المسرحية يتم أمامنا على المسرح ، لم يعد ثمة ضرورة للتحليل الاسترجاعي إلا في القليل النادر — كما أباح لنفسه أن يزاوج بين حدثين أو أكثر على المسرح — فكسر وحدة الحدث . مثلما نرى في (ترويلوس وكريسيدا) و (صاعا بصاع) و (الليلة الثانية عشرة) و (حلم ليلة صيف) وغيرها .

فبدأنا نرى لأول مرة بذور المسرح التركيبي — الذي يعتمد على تعدد التيمات الدرامية وتنويعها على أشكال مختلفة .

* التكرار بالتنويع :

وحينما تحدث يونسكو عن هذه الظاهرة (١) أى اعتبار المسرحية قضية أو مشكلة ومحاولة حلها عن طريق العرض المسرحى – لم يكن يدافع عن مسرح العبث فحسب ، وإنما كان يضع يده على أهم ظاهرة من ظواهر المسرح الحديث ، وهى عدم التركيز الشديد على « الحكاية » فى المسرحية ، أو بصورة أدق على « حكاية مفردة » (أى قضية واحدة تنظر فى المحكمة) بل مزج عدة حكايات بسيطة أو تيمات ، وتقليبها على وجوهها ، ومقابلتها بعضها بالبعض ، حتى تثرى إحداها الأخرى ، وتكون بمثابة تكرار لنفس التيمة مع تنويع يلبسها ثوبا آخر ، مثلما يحدث فى الموسيقى مثلا ، ومثلما يحدث فى الشعر الحديث .

والموقف المسرحى فى المسرح التركيبى لايعتمد على الامتداد الزمنى أى الامتداد الرأسى للمسرح – شأن الرواية – بل على الامتداد العرضى أو الأفقى الذى يزامن بين الأحداث ويعتمد على التقابل والتضاد والمفارقة . وهذه هى العمد الثلاثة التى بنيت عليها كثير من المسرحيات الحديثة – ليس فى مسرح العبث فحسب – بل فى مسرحيات أمريكية وفرنسية عديدة ، تأثر كثير منها بفن الانطباعات المتنقلة عند تشيكوف ، وبالأبعاد الفنية الحديثة لفنون الموسيقى والفنون التشكيلية على اختلافها .

ومن أهم المفهومات الجديدة التى أسهمت فى بناء هذا الاطار الجديد ، تطور مفهوم الشخصية فى علم النفس الحديث ، فكما يقول الفيلسوف الإنجليزى الحديث الدكتور س . أ . م . جود (٢) ، نجد أن علم النفس غزا الأدب بصورة لم يسبق لها مثيل ، وليس هذا بالطبع قاصراً على تناول الأدب للحالات النفسية المرضية ، أو لاستخدام تكنيك تيار الشعور واستكشاف مجاهل اللا شعور إلخ ، بل ذلك يشمل مفهوم الشخصية الإنسانية بصورة عامة ، إذ لم تعد الشخصية ذلك البناء الثابت الراسخ الذى لايتغير إلا فى مظاهر السلوك أو الفكر ، بل اعتبرت تياراً مشحونا باللحظات النفسية الجارية مجرى الشعور ..

---

(١) فى مسرحية « ضحايا الواجب » .

(٢) فى كتابه « دليل إلى الفكر الحديث »

فأصبحنا نواجه أناسا بسطاء عاديين يزخرون بالمتناقضات وتزخر تيارات أحاسيسهم بلحظات نفسية متقلبة ، (وخاصة بعد تقاليد المسرح الطبيعي والواقعي) وأصبحنا نواجه على المسرح أناسا مثلنا لا يرقى واحد منهم إلى مصاف السوبرمان أو البطل العملاق أو نصف الإله ، وإنما يشترك مع غيره فى عاديته وبساطته ويختلف معه فى اللحظات النفسية التى يجرفها شعوره وهو يحيا حياته العادية — ومن هنا كان استخدام هذه اللحظات فى تركيب الانطباعات المتنقلة على المسرح وفى خلق المواقف المتقابلة ، ومن هنا أيضاً لم يكن تيار الزمن الرأسى لازما — وإنما أصبح المهم هو تيار هذه اللحظات ودقة تركيبها لخلق المواقف المسرحية المركبة .

إننا فى هذا المسرح التركيبى الحديث لا نواجه شخصية بشخصية ، أى بناء كاملا راسخ الجذور ببناء آخر ، وإنما لحظة نفسية ذات شحنة عاطفية خاصة بلحظة أخرى ، وقد تكون هذه من لحظات الماضى ، وقد تكون من لحظات المستقبل ، وقد تكون حاضرة حية ، ولكنها جميعا تلتقى دون اعتبار للسياق الزمنى التقليدى فتشكل الإطار الانطباعى العام .

* إطار التركيب :

وقد يكون هذا الاطار كبيراً يشمل نسيجا ضخما حيا من شخصيات ومواقف متعددة متنوعة — وهنا نجد أن التركيب يتخذ عناصره من تيارات كاملة عريضة تلتقى وتفترق ، أى تسير متوازية أحيانا ومتعارضة أحيانا أخرى ، أو تظل فى اشتباك وافتراق حسب النمط العام الذى تسير فيه المسرحية حتى تلتقى اللقاء النهائى .

وقد يكون الإطار أدق من هذا ، فنجد أن نسيجه يتكون من خطوط أحاسيس معينة تؤدى بها تيارات اللحظات النفسية للشخصيات إلى نقط التقاء متتالية ، كل نقطة تضيف انطباعا جديدا إلى سابقتها حتى يتكون لدينا عن طريق المفارقة بين هذه اللحظات ، وعن طريق تراكمها انطباع ناضج أخير ، هو الذى نخرج به من المسرحية آخر الأمر .

ولقد قدم المسرح المصرى فى هذا الموسم الماضى مسرحيتين تركيبيتين رائعتين لا تعتمد الأولى على التحليل إلا فى القليل النادر ، وتتوسل فى بنائها الأساسى بتيارات

اللحظات النفسية ، وتقد نسيجها كله على التقاء هذه اللحظات فى حياة أناس عديدين يعيشون فى ظل ظروف متماثلة ، وتمضى بهم هذه التيارات إلى نفس نقاط الالتقاء — وهى مسرحية « كوبرى الناموس » للأستاذ سعد الدين وهبه ، أما الأخرى فهى تتوسل بالتحليل أيضاً إلى جانب التركيب ، ولكنها تنتمى إلى النوع الأول الذى يكبر فى الاطار وينتظم تلك التيارات العريضة الكاملة من المواقف والشخصيات — وهى مسرحية « رحلة خارج السور » للدكتور رشاد رشدى .

* **خيوط كوبرى الناموس :**

وإذا اعتبرنا التيمات خيوطا ، يمكن أن تمتد بصورة رأسية أى من أول المسرحية إلى آخرها — مثل ثيمة الانتظار التى تزيد حدة شيئا فشيئا إلى النهاية، فهى تمتد أيضاً بصورة أفقية أى عبر الشخصيات جميعاً .. بحيث لانجد شخصية يخلو نسيجها من هذا الخيط أو ذاك — مع تفاوت أهميته بطبيعة الحال—وإذا كانت ثيمة الانتظار تشكل الخيط الأساسى فى بناء شخصية الدرويش مثلا فهى تشكل خيطا ثانويا فى شخصية خضرة .. ولا يكاد يخلو موقف من مواقف المسرحية من تأكيد إحساسنا بهذه القيمة — حتى فى مواقف اليأس التام أو المواقف التى لاتوحى بانتظار شىء ، مثل موقف خميس من خضره وأمله اليائس فى الزواج منها ، فهو ينتظر فحسب .. وليس أمامه سوى الانتظار .

وهذه الثيمات معانى عامة — أو مشاعر عريضة — غالبا ما نجردها من العمل أثناء عملية التحليل ، وهى ثيمات لايخلو فن منها لأنها ثيمات الإنسان .. وثيمات نفسه الخالدة .. ولكن بعضها يسود بعض الأعمال الفنية فيغلب عليها نغم خاص وإيقاع نابع من طبيعة الثيمات السائدة . فلا شك أن إحدى الثيمات الجوهرية فى « كوبرى الناموس » هى ثيمة « الضياع » .. تلك الثيمة الأساسية التى تشكل جوهر شخصية « سامى » ذلك الطالب الذى تطيش طلقاته إذ تصيب أبرياء .. أى يضيع جهده وتطيش غاياته .. وهو حتى حينما يلجأ إلى هذه الوسيلة — نراه مدفوعاً بيأسه من العثور على الطريق السليم للكفاح .. فالطلقة بطبيعتها تعبير عن الضياع — حتى ولو لم تضع أو تطش .. وسامى يلتى به الضياع عند الكوبرى .. حيث رفاقه الضائعون .. وهنا نجد أن الثيمة تكرر ذاتها مع

التنويع .. – شأن الموسيقى الحديثة – فنلتقى بصورة أخرى لنفس الثيمة مجسدة فى الأم التى ضاع ابنها أثناء محاولته للقضاء على إحساسه بالضياع .. إن صورة ما ضاع فى الماضى تلتقى بصورة ما يضيع فى المستقبل – وعند التقاء طرفى الخيط تكتمل دائرة الضياع الصغيرة – فقط لكى تلتقى بدائرة ضياع أخرى .. ضياع جهد الخادمة بين المدينة والقرية .. لقد حاولت بالفعل أن تنتفض لشرفها وكرامتها بأن تعود للقرية حيث أهلها وحيث النجاة من الفساد الموشك – ولكن القرية تصدها وترمى بها ثانية – بصورة قدرية مؤلمة – إلى هوة المحتوم .. فتلتقى فى يأسها وضياعها بحلقة الضياع الأولى وتشتبك الحلقتان أمامنا – فقط لتشتبك بهما حلقة ثالثة .. هى حلقة النص .. اللص البائس الذى يفعل ما تأباه نفسه .. ويجد يده تفعل ما ينكره عقله ، فيتعلق أيضاً فى دائرة الضياع الغريبة ، ولا يجد انتماءه إلا إلى هذه الحلقات المتشابكة – التى تتسع فى تشابكها حتى تكون حلقة الضياع الكبيرة التى تدور فيها معظم الشخصيات .

والضياع – تلك الثيمة الكبيرة – تتفرع وتنفصل معالمها إلى ثيمات صغيرة – تعتبر تنويعات لها – إما لأنها نتائج لها أو لأنها جزئيات منها – كالهروب مثلا .. الذى يجسده النفاج (الفشار)– الذى يهرب من عقم حياته الواقعة الحقيقية– إلى خيالات وأساطير.. يخلقها ذهنه البالغ النشاط– الذى لم يستطع أن يحقق له أى رجاء يصبو إليه .. فشطح به فى دنيا من البرارى يخرج له فيها أسد يضع يده فى عنقه فيعتصره.. إلخ .. وهكذا يهرب من هذه الدنيا – ويخلق لمن حوله مجالات يهربون فيها هم أيضاً.. ويدفعون له ثمن ذلك لفافات تبغ وطعام .. إلخ ..

والشذوذ أيضاً صورة من صور الهروب .. فى إستغراق هذه الملاذ التى لاتقتصر على زوجتين وإنما تتعداهما إلى الشذوذ .. فعالم الجنس أمامه بديل لهذا العالم – يستطيع أن يحقق فيه ذاته – بعد أن فشل فى تحقيقها فى عالم النهار وعن طريق العمل المثمر الصائب .. لقد وجد أرض أحلام يهرب إليها ولاتقل غرابة وإغراقاً فى الخيال عن عالم النفاج .. فهو سعيد بانتصاراته بل وبالمعجزات التى يهيىء له ذهنه المريض أنه يصنعها .. وهذا الهارب يلتقى بهارب آخر عند الكوبرى :

هارب إلى العالم الآخر – هارب إلى القدر وانتظار اليوم الآخر .. إنه الدرويش .. ذلك الذى انتهت به خطى حياته إلى هذا المكان .. فرفض أن يسير خطوة أخرى ..

وطفق يجسد أو يخلق لنفسه — عالما من البركات والمعجزات والتأملات الصوفية — تهرب به من هذه الأرض إلى عالم الجنة بحورها وولدانها وأرائكها — أى إلى النعيم الذى لم يستطع أن يعيشه فى الدنيا ، فتوقف عن الحياة وأخذ يحلم به فى الآخرة .

ولكن الدرويش رغم أنه يسير الخطى التى كتبت عليه ، لايزال ينتظر شيئا ما ولا يزال يراوده أمل غريب .. أمل فى أن يصل إليه شخص ما .. فيغير نظام حياته بطريقة ما .. وقد يفتح له باب حياة أخرى وهكذا ..

هذا الأمل الخافت .. تجسده خضرة .. امرأة الكوبرى .. التى تبحث عن الأمل الجديد .. بعد أن ملت الانتظار وأصبحت دنيا الضياع قاتلة لها ..وبعد أن تيقنت أن لا حياة لها إذا استمرت حلقات الضياع فى التتابع واستمر الظلام فى التكاثف .. فهى بؤرة تلتقى عندها مشاعر الشخصيات .. وتتفرع منها الأحاسيس الجديدة .

* **تقابل اللحظات النفسية :**

ولكن سعد الدين وهبه لا يرمى بهذه الثيات بأى صورة ، أو كيفما أتفق .. وليس جوهر المسرحية هو احتواؤها على هذه الثيات وحسب — بل البناء الدقيق البارع الذى يقابل بين اللحظات النفسية المتشابهة والمتباينة لهذه الشخصيات فى إطار الثيات الكبير .

ولأوضح ما أعنيه هنا . . إن عمل الكاتب المسرحى — حين الخلق — يختلف عن عمل العالم أساسا لأنه لايتبع المنهج العلمى وليس باحثا يدرس الموضوع دراسة معملية ثم ينتهى إلى فروض تفسير الظواهر فتصبح من ثم نظريات ، وبعدها تؤدى إلى نتائج وحلول مقترحة لعلاج ما يراه .. فالفنان يبدأ من أى شىء .. يبدأ من انفعاله بموقف ما أو بشخصية معينة مثلا .. أو بفكرة أو صورة ملحة لا تتركه وإنما تعاود ظهورها له حينا بعد حين . . وهو إذن لايبدأ من حيث يبدأ سواه أو من حيث بدأ هو نفسه من قبل .. ولكنه — مهما كان موضع البداية لديه — يسير فى خط تأمله الموضوعى المجسد حسب حسه الفنى الذى يهديه ، وحسب نضج ذوقه الجمالى الذى يحدد ويتحكم فى صورة الهيكل الفنى للعمل آخر الأمر .

وهكذا نرى أن الفنان ليس معالجا للثيمات من حيث هى معان كبيرة مجردة — أو أحاسيس عريضة — كما سبق — ولكنه معالج للمجسدات الموضوعية التى توحى آخر الأمر بهذه الثيمات — وهو من ثم لايضع شخصية على المسرح قائلا أنها تمثل الضياع أو الخير أوالشر .. إلخ — ولكنه حسبما توجهه حاسته الفنية — يشعر بالإنسان داخل هذه الشخصيات ويتبع لحظاتها النفسية المتباينة ، ويحس نبض الضياع داخلها — فيتكىء عليه ويبرزه مقابلا بينه وبين نبض الضياع داخل الشخصيات الأخرى .

وهكذا نرى فى كوبرى الناموس — لحظات نفسية تتقابل — داخل الشخصيات وفى مواقف تحتم إبراز هذه اللحظات .. أى أننا لا نشهد معرضاً لشخصيات منفصلة كل منها يحس بالضياع وحسب ، ولكننا نحس نبض الضياع فى هذا الإنسان الكبير الذى تمثله كل هذه الشخصيات فى وحدة كاملة — أى أن الشخصيات لم تعد نماذج أو أفراداً تمثل ثيمات أو ترمز لأفكار — بل أصبحت جوانب ثرية باللحظات النفسية للانسان الذى يعيش فى ظل هذه الظروف الاجتماعية الجائرة وفى ذلك المكان المتأرجح بين النور والظلام — وبين حضارة الإنسان فى المدينة وبداوته فى القرية .. المكان الذى يهرب الناس من نفوسهم إليه — وهو فى ذاته يؤكد هربهم من الحياة — أى منطقة كوبرى الناموس ..

وسعد الدين وهبه لا يقابل بين اللحظات المتشابهة فحسب — بل المتباينة أيضاً — وربما كان هذا أهم وأصعب — فليس من المحتم أن نرى كل لحظة تقابلها لحظة مشابهة — ولكننا نرى لحظة يأس تقابلها لحظة أمل فتبرزها — ولحظة حزن تقابلها لحظة ضياع فتعمقها — ولحظة هروب تقابلها لحظة شذوذ فتعكسها فى صورة أخرى وهكذا .

ومن ثم نرى أن الانطباع الأخير الذى يريد لنا الكاتب أن نخرج به ، ليس حصيلة هذه الانطباعات الصغيرة المتتالية ، أى أن تراكم هذه الانطباعات لايصل بنا إلى نتيجة شعورية نهائية ، ولكن حركة التقابل والتضاد والتشابه والمفارقة ذاتها هى صورة الحركة المسرحية التى تعيش فيها الانطباعات الحية — والتى لاتفارق نفوسنا بعد مشاهدة المسرحية .. فالكاتب لايريدنا أن ننتهى إلى فكرة عامة أو إحساس موحد — وإنما

يريد لنا —هكذا — أن نخرج بجميع هذه اللحظات النفسية الحية — والتى تفقد حياتها أن جردت عن الأشخاص أو عن بناء المسرحية الدقيق .

• حلقات رحلة خارج السور :

إما إطار التركيب فى رحلة خارج السور فهو إطار الحلقات الكبيرة الدائرة ، التى تفضى كل حلقة منها إلى حلقة أوسع — بينما فى الحقيقة تضيق الحلقات أثناء اتساعها لأنها تكشف عن مزيد من الانهيار النفسى والاجتماعى فى كل مرة .

وكل حلقة من الحلقات لاتتم إلا عند نهاية المسرحية — أى أن الكاتب لايقدم لنا حلقة كاملة أول الأمر — أو حتى جزءاً من هذه الحلقة ثم يتمها ، ولكنه يقدم شريحة من الحلقة ليقابل به شريحة من حلقة أخرى ثم شريحة من حلقة ثالثة حتى تضيق فى أتساعها آخر الأمر وتتجانس عند نزول الستار الأخير .

وبينما نرى فى كوبرى الناموس حلقات لحظات نفسية دقيقة، نرى هنا حلقات أحداث وشخصيات كبيرة — تعتمد أحيانا على التحليل فى سبيل التركيب النهائى ، وترجع إلى الماضى لتكمل حلقة ناقصة، وتنبسط إلى الشارع ومحل العمل والبلدة — كأنها دوائر تنداح عند إلقاء حجر فى الماء .. وهى إلى ذلك ليست حلقات عرضية أو أفقية فحسب ، ولكنها طولية ورأسية أيضاً، أى أنها لاتنتظم الحياة الحاضرة للشخصيات القائمة أمامنا — بكل تباينها ومفارقاتها فقط ، ولكنها تدور عبر الزمن لتأخذ شريحة من الماضى ، وتمضى بها إلى المستقبل ، فتكمل حلقة جيل أو «دور» أسرة — من أم وابنتها — أو عجوز وصبى — أو موظف قديم وآخر حديث .. وهكذا ..

إن أول حلقة يدور فيها فريد — هى حلقة حبه لمحاسن .. ولكننا لانشهد أولا هذه الحلقة كاملة — وإنما نشهد شريحة واحدة مستعرضة ، يدور فيها فريد وأمامه شبح إنسان لا نراه أبداً على المسرح — لأنه قد يكون موجوداً وقد يكون غير موجود — وهو شبح إسماعيل .. صديق محاسن الثرى .. إن فريد لايراه .. ولا أحد ممن نراهم على المسرح يعرفه — ونحن بطبيعة الحال لانعرفه ولكننا نعرف ماذا يعنى إسماعيل فى هذه الشريحة الأولى .. إنه الجانب الخفى من شخصية محاسن الذى يظهر هنا فى هذه

الصورة جانب «المجهول» الذى يبرز وسط ضباب الأحاسيس ليحارب فريد .. المجهول الأبله .. الذى لامبرر له .. أو فلنقل المجهول القدرى .. إذ إن محاسن تجهل ماذا على وجه الدقة يجذبها إلى إسماعيل – وتجهل طبيعة موقفها منه – وموقفه منها – وتجهل طبيعة سلوكها وحقيقته .. وبالتالى فهى تجهل طبيعة مشاعرها ونفسها عامة .. إن المجهول فيها يقف فى الجانب الآخر من شخصيتها ليجابه فريد – ومن ثم نرى الشريحة الأولى وقد تكونت من فريد – ومحاسن – والمجهول !

وهذا القوس الأول فى الدائرة – إذا جاز هذا التعبير – يلتقى بقوس آخر أطرافه فريد – الكوبرى – اللجنة الثنائية . فاللجنة الثنائية تمثل أيضاً جانب المجهول من قضية الكوبرى – فالمهندسان الكبيران يتبعان نفس موقف محاسن من فريد وإسماعيل – أنهما مؤمنان بكل الحقائق التى يذكرها فريد – وكذلك محاسن – وهما متفقان معه من الناحية الهندسية المحضة على كل ما ذكره فى تقريره .. ولكنهما لسبب مجهول لهما ولفريد – وربما لنا – يناقضان ذاتهما – ويترددان بين هذا وذاك .. ولايستطيعان الموافقة على أن العوامات فاسدة دون أن يقرنا ذلك بأنها تصلح – شأن محاسن حين تؤكد حبها لفريد ومع ذلك لاتملك إلا أن تخرج مع إسماعيل !

ودقة تركيب هذين القوسين المتماثلين تنبع من تشابه موقف محاسن والمهندسين . فإن محاسن لاتفعل ما تفعله مع فريد لأنها فاسدة – ولكنها تفعل ذلك ببراءة وسذاجة .. وهكذا يفعل المهندسان ما يفعلانه .. إنهما ليسا فاسدين ولا يتناولان رشوة أو أى شىء . ولكنهما لسبب مجهول – يتخذان هذا الموقف .. فخيانة محاسن ليست خيانة تقليدية بالمعنى المألوف .. أى ليست خيانة مجرم فاسد – وكذلك خيانة المهندسين لقضية الكوبرى ولصالح البلدة وأمنها !

وإزاء هذين القوسين الأفقيين ، يمتد قوسان رأسيان – أى عبر الزمان من الماضى إلى الحاضر – حيث نرى فى القوس الأول عم كامل (الذى كان كامل بك عبدالجليل المحامى الشهير) وشهيرة (زوجته) وأبو العيون . إن هذا القوس الماضى يماثل قوس فريد ومحاسن وإسماعيل – ولكنه قد تم فيه التصادم المحتوم وانطلقت الشرارة التى أودت بشهيرة وأطفأت بصر أبى العيون ووضعت كامل عبد الجليل فى طرف قوس

آخر عائل قوس فريد — البكوبرى — اللجنة الثنائية وهو قوس كامل عبد الجليل — موت شهيرة — المجتمع . فلقد تم فى هذا القوس الآخر أيضاً الصدام المحتوم — وكانت الشرارة التى انطلقت منه هى التى هبطت بكامل — المحامى الكبير — إلى هوة الأنطواء والموت النفسى واليأس التام وانعدام الثقة فى ذاته ، وفى المجتمع وفى كل من حوله — إلا ربما فى أبى العيون — وهذه مفارقة — إذ أنه الطرف الآخر — أو المجهول — وسيظل مجهولا لديه — الذى تسبب عن غير عمد فى وضع أقدام كامل على طرف الهوة التى سقط فيها دون أمل فى الإنقاذ ..

وهذه الأقواس الأربعة لاتشكل وحدها الدوائر المتداخلة التى تصنع هيكل المسرحية .. وإنما تشتبك معها أقواس تعارضها وتكمل النصف الآخر للدائرة . فهناك مثلا قوس سعيد — كريمه — حامد .

إن سعيد لايواجه مجهولات — ولا تحيره أى ألغاز مثل تلك التى تحير فريداً أو تلك التى حيرت كامل عبد الجليل من قبل . إنه يعرف طبيعة المجتمع الساذج — رغم أنه لاينتمى إليه انتماء كاملا .. بل إننا نستطيع أن نقول إنه ينجح لأنه لاينتمى هذا الانتماء الكامل إلى المجتمع .. فهذا يجعله لايندهش لشىء ولاينفعل بشىء .. ويسخر من سذاجة والده ومن براءة زوجته وهكذا .. إنه يستطيع لهذا السبب أن يحكم على كل شىء أحكاما موضوعية قاطعة .. ورغم أنه لايحاول إصلاح نفسه أو إصلاح من حوله — أى أنه جمد جموداً عاطفيا مطلقاً — فهو يلتقى مع فريد فى فهمه الأخير لطبيعة النظام الاجتماعى الذى يعيشان فى ظله — إنه ليس شهابا .. أى ليس فرسا جامحا يريد الانطلاق وتحقيق ذاته فيما يرى فيه الخير لنفسه ولمجتمعه .. وإنما هو ثعلب يفكر ويفترس .. لأنه يعلم أن إطلاق الأحاسيس هنا مدمر فهى تودى بصاحبها إذا تطلقت .

وسعيد يبدأ من حيث ينتهى فريد .. ولكنه يبدأ باليأس — حيث انتهى فريد — آخر المسرحية — بالأمل .. وبداية سعيد فيها نهايته النفسية — بينما نهاية فريد وطرده من العمل — فيها بدايته .. ولذلك نرى موقف سعيد يزداد جموداً ومرارة كلما تقدم سير الحدث .. فهو لايتردد فى النهاية فى مصارحة الجميع بحقيقة ما يفعل .. وأبراز خيانته لزوجته دونما مساورة من أى ضمير أو قلق .. وأبراز خيانته للمجتمع بنفس الصورة ..

بينما نرى فريداً يزداد نضجا ورزانة .. وفى الوقت نفسه يزداد فهمه للمجتمع .. ويتحول اندفاعه العاطفى الذى بدأ به إلى اندفاع مدروس وتأمل وترو قائم على حقائق التجربة التى مر بها .

وموقف سعيد هذا ، يجعل من القوس الذى يقف على طرفه ، قوس هروب وكبت . هروب لكريمة من هذا العالم إلى عالم الرؤى والأحلام ، وكبت لأحاسيس حامد إزاءها وإزاء أحلامه فى الفن ودنيا الأدب التى يتطلع إليها .. أى أن طرفى القوس الآخرين يقابلان أيضاً طرفى قوس فريد — محاسن وإسماعيل ، اللذان لايعرفان الهروب أو الكبت ، بل يفعلان كل شىء فى صراحة ووضوح وعمد يحير فريدا ويدفع به فى طريق النضج ..

وإذا كان هذا القوس يتكون من أشخاص لايشتركون فى أقواس الحدث الأولى — فإن ثمة أقواسا أخرى تتخذ بعض أطرافها من هؤلاء .. مثل قوس أبو العيون — زاكية — سندس . إن أبا العيون حيث انتهى به حبه لشهيرة ، يعيش حياة موت لانبض فيها ولا إحساس إلا ما تدفع به ذكريات الماضى إلى خياله .. فهو هنا هارب مما حوله إلى ما كان — يعيش بين النوم واليقظة فى غياب ذهن (يأكل الحلاوة = الحشيش) أو فى ملاذجسد محطم (مع زاكية) أو فى لهو رمزى (مع سندس) .. وموته هذا لايوقظه منه إلا ذكرى شهيرة — وذكرى اليوم المشهود الذى ذهب فيه بصره فى محاولة إنقاذها من الانتحار .. هذه اللحظات التى يفيق فيها هى اللحظات التى تعود فيها زاكية إلى حالتها الطبيعية ، فتعود ممزقة ضائعة محطمة .. إنها هربت منذ موت طفلتها إلى عالم الجنون الرحب — الذى لامنطق له — ومن ثم لا عذاب فيه .. إن عقلها الصغير لم يستطع تقبل الموت .. فاختل اتزانه — وهرب بها إلى طفولتها الأولى .. فكأنما سكنت جسد الطفلة الميتة وبعثت فيها الحياة .. وسندس السائس — لم يستطع أن يتحمل ما أصاب زاكية .. التى ماتت بالنسبة إليه — أو ما أصاب شهاب — الحصان الذى كان يحبه ويصادقه كأنما هو بشر (آكل من لحمه ازاى .. دا كان صاحبى !) ولذلك انطفأ حبه لزاكية — واحترامه للنظام القائم فى هذه الأسرة .. فسعد بالدور الرمزى الذى يمثله مع أبى العيون ..

إن هذا القوس الذى يضم هؤلاء الثلاثة يلتقى بقوس كامل — شهرة — أبو العيون — على الأقل عند طرفه الأخير أبى العيون — ولكنه يلتقى به كذلك فى إلقاء الضوء على الجانب الميت من هذه الأسرة — فيخلق معانى زاخرة للكفاح الذى يبذله فريد — وأمامه قدر الموت لو استسلم — ويوصله لمحاسن وكريمة وحامد .

وأمام هذه الأقواس والحلقات تتحرك جميع الشخصيات فى نطاق الهيكل الكبير — وتتداخل الحبكات حتى تكتمل الدوائر آخر المسرحية — وهكذا نرى أن فهم أى شريحة من أى دائرة لايكتمل إلا بإدراك معنى الشريحة المقابلة بل والشرائح المماثلة أو الموازية أو المعارضة لها .. فالحبكات ليست مستقلة .. ولا تمكن أن ينفصل حدث من هذه الأحداث بنفسه ويستقل .. حتى تلك المشاهد التى تبدو فى الظاهر مستقلة مثل مشهد مجلس المهندسين .

إن فريداً حين يخرج من أول دائرة —دائرة المنزل — إلى الدائرة الأوسع — دائرة العمل — يجد أن نفس المنطق يواجهه .. منطق الإنسان الذى يفعل الشر دون أن يدرى — ودون أن يدرك أنه شر .. كأنما هو قدر فى داخله أو عامل وراثى متأصل — .. فهو يرى فى مجلس المهندسين محاسن مجسدة .. إن كل مهندس محاسن أخرى.. فهم يحبون ولا يحبون فى الوقت نفسه .. ويخطئون ويصيبون دون أن يدركوا السبب .. والمنطق الذى يتبعونه يقبل قيام الشىء ونقيضه فى الوقت ذاته (شأن محاسن إزاء فريد وإسماعيل) — ومن ثم يجد فريد أن حلقة التناقض الغريبة قد اتسعت وأصبح عليه أن ينشد حلا لهذا فى مجتمع البلدة .. أولئك الناس البسطاء الذين لم تفسدهم قواعد الروتين الحكومى المضحكة !

وفى الحلقة الأوسع — حلقة أهل البلدة الريفية — يجد أن هذا المنطق المتناقض قد انعكس أيضاً فى حياتهم .. فهم لايفهمون الحكومة .. ويحاولون أن يوفقوا بين الأضداد — (فسدانة ومش فسدانة) ولكنهم يفشلون ويتخبطون — إذ كيف يستقيم منطق الناس إذا كان منطق المسئولين قائما على التناقض ؟

وعند وصول فريد إلى هذه الحلقة المتسعة — يكون الخناق قد ضاق عليه — وفى الوقت نفسه — يكون قد وصل إلى نضج فريد .. نضج من عاش التجربة بكل تفاصيلها

وأبعادها – فاكتسب حافزاً جديداً على الكفاح ومواصلة العمل .. وهنا أيضا تكون جميع خطوط الدوائر قدأكتملت –فبرز المعنى الكبير – أو الثيمة الأساسية التى ظلت تتشكل طول الوقت .. حتى بلغت ذروتها عند الستار الأخير .

وبراعة التركيب هنا تنبع من مقابلة المواقف وضبط الزمن الذى يحدد لقاء قوس بآخر .. ومقابلة شريحة بشريحة.. فاستعان المؤلف بحيلة الحوار المتداخل أحيانا .. بحيث تلتقى كلمات لأناس لاتصب فى مجرى حديث الغير – ومع ذلك تلقى ضوءاً عليها – وتخلق لها معانى جديدة .. واستعان أيضاً بحيل جمع أكثر من طرف فى أكثر من قوس معا – حتى يمكن المشاهد من مقابلة هذا بذاك والخروج بمعنى آخر .. لايقوم على مجرد الموازنة –بل على حقيقة اجتماعها معا فى بيت واحد أو طريقة تفكير أو إحساس مشترك .

والمسرح التركيبى بصفة عامة لايحتاج من المشاهد إلى مجرد متابعة للحبكة .. بل إلى إعمال الذهن ومعاودة التأمل والربط .. وهو لهذا لايرمى إلى عرض « حكاية » وحسب – بل إلى خلق حياة كبيرة – بكل تركيباتها وتعقيداتها – فيثرى كل حكاية بالحكايات الأخرى– ويجعل معانى كل موقف تتعدد وتستقى دلالات من المواقف الأخرى ، وهذا– شأن الموسيقى الكلاسيكية–يتطلب المشاهد المتمرس – ذا الذهن الإيجابى النشط – الذى لايكتفى بالتلقى – وإنما يشارك فى التأمل والمتابعة .



كوميديات تشيكوف القصيرة

لعلنا نذكر مقالة الفيلسوف الفرنسي هنرى برجسون عن الضحك والكوميديا، ولعلنا نذكر تعريفه الذائع للضحك الذى يقول فيه :

« إن أهم ما يجب أن يلفت نظرنا فى عنصر إثارة الضحك هو أن هذا العنصر يجب أن يكون « إنسانيا » أى أنه لا يضحكنا سوى الإنسان ، فنحن قد نرى منظراً طبيعياً جميلا فاتنا خلابا أو منظراً قبيحا تافها، ولكننا لا نرى منظراً مضحكا، حقاً.. قد يضحك بعضنا على حيوان أو جماد ، ولكن سبب الضحك هنا هو ما نلمسه فى هذا أو ذاك من لمسة إنسانية تعبر عن موقف أو تعبير بشرى » .

ولعلنا نذكر أيضا كيف يستمر فى تحديد عناصر الكوميديا من كوميديا اللفظ التى تعتمد على المهارة الذهنية فى تجانس الألفاظ شكلا وافتراقها معنى ، وما ينتج عن هذا التقابل من تناقض مضحك ، ومن كوميديا الحركة التى تعتمد على الآلية وانعدام التناسب أى على تصور أساسى للانسان فى صورة آلة لا إحساس لها بالطبع ، أى فى صورة جماد أو « شىء » ، وما يمكن أن يؤدى إليه ذلك من « رؤى » جديدة غريبة تضحكنا لجدتها ومباغتتها لمنطقنا العادى وسير حياتنا المألوف، ومن كوميديا الشخصية التى تعتمد على كشف النقائص والعيوب وتجسيدها والمبالغة فيها ومقابلتها بعضها بالبعض ، مثل الجمود وعمى البصيرة والغرور والحمق إلخ فلا شك أن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات أو فى « طباع » كما كان يسميها بن جونسون، والتى كانت تقوم على فكرة « الأمزجة » القديمة ، التى نشأت فى اليونان وتطورت فى العصور الوسطى

وتبلورت صورتها فى عصر الملهاة الاليزابيثية (١) . أقول إن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات يبعدها عن صورة الإنسان الطبيعى ويحولها إلى مجردات ، تلتقى وتفترق فتثير الضحك لغرابتها والمبالغة فى تصويرها ، ثم كوميديا الموقف التى تعتمد على المفارقة والتناقض وجمع الأضداد ، أو للتوفيق بينها ، والمفاجأة أو اختلاط الفهم بين الظاهر والباطن .. إلخ ..

لاشك أننا نذكر هذا التحليل البرجسونى للكوميديا ؛ ونذكر أن من شروط الضحك — نفسيا وبيولوجيا — انعدام الإثارة العاطفية وانفصاله شعوريا عن مسرح الأحداث .

إذ أن اندماج المرء فى حالات نفسية صاخبة يحدث توترا ينشأ عنه موقف جاد لا يسمح للضحك أن يثمر أو يهزه ، فإن كل أنواع الكوميديا السابقة تفترض الصفاء النفسى والهدوء التام — حتى يعمل الذهن ويتفاعل مع الصور والتصورات الغريبة المفاجئة التى تباغته وتنتزع منه السرور والضحك ، ويشبه برجسون حالة المتفرج للكوميديا بغدير صاف هادىء تلقى فيه الأحجار فتنداح دوائر الضحك المنبسطة ، لكنك إن ألقيت الحجر فى خضم طامى العباب لغاص فى القاع وابتلعه الثبج الهائج ، وكذلك يجب ألا يلقى بحجر جديد إلا بعد أن تزول دوائر الحجر الأول — أى بعد أن يعود الهدوء والصفاء إلى النفس .

• تشيكوف والكوميديا :

والآن أليس لنا أن نتساءل ما موقف تشيكوف من هذه الأنواع الكوميدية ؟ هل تستعصى كوميديا تشيكوف على التصنيف والتبويب ؟

---

(١) أى أن الإنسان يتكون جسمه من أربعة عناصر ، شأنه شأن الكون الذى خلق من الماء والنار والتراب والهواء — هى فى الإنسان الدم والصفراء والسوداء والبلغم — وكان يسميها العرب فى العصور الوسطى « أخلاط البدن » — كما يقول ابن المقفع وإخوان الصفا — وكانت سيطرة أحد هذه الأخلاط على البدن تحدد مزاج الشخص وطبيعته فى رأيهم .. لنرى شخصا دموى المزاج أو الطبع وآخر صفراويا وهلم جرا .

ولنتساءل أولا : أى حيل كان يلجأ إليها تشيكوف لاستدرار الضحك ؟ وهل كان يرمى أولا إلى استدرار الضحك ؟

من الشائع عن تشيكوف أنه كان يمزج التراجيديا بالكوميديا، وأكثر شيوعا من هذا تصويره لباطن الإنسان لاظاهره واتكاؤه على الإحاسيس الدقيقة الدفينة، وخلقه لشخصيات لا أشخاص (١) . واحتفاله بالشعور أكثر من احتفاله بالفكرة ، ومن هنا تبرز مشكلة التعرف على طبيعة الكوميديا التشيكوفية ، فإن كاتبا هذا شأنه لن يهتم قطعا بالكوميديا اللفظية أو بالتلاعب فى شكل الكلمات بقصد الاضحاك، ولن يهتم قطعا بكوميديا الحركة الجسدية التى تعتمد على آلية الإنسان أو انعدام التناسب كما قلنا من قبل ، وهو أيضا لن يأبه لكوميديا « الطباع » التى تبالغ فى تصوير نزعة غلابة تسود شخصيا وتلون تصرفاته جميعا (مثلما تشهد فى شخصيات « البخيل » و «المريض بالوهم» أو شخصيات « المتعالم » أو « العاشق » . . . إلخ فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى) ..والاهتمام بالعناصر الأقرب إلى تياره الفنى العام وهو التحليل والتصوير لمتناقضات النفس البشرية وأغوارها السحيقة .

والحقيقة أن كوميديا الموقف كما عالجها تشيكوف لم تتبع سبلها المألوفة فى الآداب الأوروبية السابقة عليه ، وإنما توسلت بلمسات جديدة تنبع من رؤى تشيكوف الخاصة لعالمه وللانسان ، ولا تجعل الضحك هدفا فى ذاته وحسب ، ولا تقف عند تصوير الظاهر أو الوقوف عند السطح وعدم إثارة العواطف تهيئة للضحك .

ولكن كوميديا الموقف عند تشيكوف نقلت الموقف من خارج الشخصيات إلى داخلها ، فلم يعد التناقض بين مجموعة من الشخصيات فحسب ولم يعد اختلاط الفهم أمراً يقوم بين أشخاص عدة، ولم تعد المفارقات قاصرة على تكوين الموقف الخارجى ولم يعد ازدواج التفسير وجمع الأضداد إلخ أموراً تتشاكل فى المواقف بين الشخصيات

(١) ونعنى بالشخصية هنا مجموعة الخصائص النفسية الحية التى تتشكل وتنكشف عن طريق الحدث ــ أى خصائص النفس التى تتفاعل مع بيئاتها الطبيعية والإنسانية وترتد إلى ذاتها أو إلى ماضيها منقبة باحثة ، أو تتطلع إلى حاضر لا مستقبل أمامه أو مستقبل يصب فى حاضرها ويساهم فى تكوين مشاعرها الحاضرة ، إلى سائر ما هو معروف عن تشيكوف فى قصصه ومسرحه على السواء .

التى يجمعها موقف ما ، بسيطا كان أو مركبا ، وإنما أصبحت هذه الأمور جميعا تتم داخل الشخصية الإنسانية ، فالتناقض واختلاط الفهم والمفارقات وازدواج التفسير إلخ أصبحت تتم بين عناصر الشخصية الواحدة ، أى فى نفس الإنسان الفرد .

ومن ثم لم يعد بد من إثارة الأحاسيس التى نألفها فى التراجيديا والدراما الحادة ، فما دمنا دخلنا إلى النفس البشرية ، لم يعد ثمة مهرب من الانفعال والتعاطف ومن هنا كانت الكوميديا التشيكوفية تحمل فى طياتها بذور التراجيديا دون أن تكون (تراجيكوميدى) فهى قبل كل شىء كوميديا الإنسان .

*** كوميديا الإنسان :**

كان الشكل الجديد الذى ابتدعه تشيكوف للكوميديا يقوم إذن على رؤيته الخاصة التى لا يمكن أن تقدم صورة جانبية أو مسطحة لأحد أبطال كوميدياته ، والنتيجة أننا فى أشد لحظات الضحك تهزنا بكل أبعادها ، وكذلك مهما بلغت حدة انفعالنا لا نستطيع أن نتمالك أنفسنا من السخرية من هؤلاء الناس الذين يحملون بذور التناقض فى داخلهم ، ويجسمون فى إحساسهم كل المفارقات وهكذا .

والقضية الفنية الكبيرة التى يثيرها هذا الموقف هى : ما هى الحدود الثابتة بين أطراف التناقض الكوميدى وأطراف الصراع التراجيدى ؟

ألا يمكن أن يكون التناقض فى ذات الإنسان فى صورة صراع جاد قد يؤدى إلى تراجيديا؟وهل يكمن الفرق فحسب فى الطريقة التى ينتهى بها هذا الصراع ، أى أن يؤدى التناقض الكوميدى إلى وفاق أى نهاية سعيدة بينما يؤدى الصراع التراجيدى إلى الفراق وتحطم أى إلى نهاية تعسة ؟

إن تشيكوف يجيب فى مسرحياته بمنتهى الوضوح على هذه الأسئلة .. ويؤكد لنا أن التناقض فى عناصر الشخصية الواحدة ، أو بين عدد من الشخصيات قد يكون كوميديا وقد يكون تراجيديا . . أولا حسب حدة هذا التناقض وثانيا حسب النهاية التى ينتهى إليها .. فمثلما فعل السيرجون سكلنج (١٦٠٩ – ١٦٤٢) حين كتب مسرحية (أجلورا) ووضع لها نموذجين للفصل الثالث ، الأول يجعلها مأساة والثانى يحيلها

ملهاة ومثلما فعل معاصره السير روبرت هاورد فى مسرحيته (العذراء النارية) أعاد تشيكوف كتابة مسرحيته الكوميدية (شيطان الغابة) بعد عشر سنوات من كتابتها وأسماها (الخال فانيا) فجعلها بذلك مأساة ؟

إن اعتبار التناقض والمفارقة لونين من ألوان الصراع يزيل عند تشيكوف الحد بين الكوميديا والتراجيديا ، ويحمل كل لون مهما بلغ من نقائه بذوراً من صاحبه الآخر .

*** الخطوبة :**

وحينما بدأ تشيكوف حياته الفنية لم تكن رؤيته للتناقض قد اتخذت صورة الصراع الحاد بل كان — شأن الشباب — ساخرا يؤمن بإمكانية حل مشكلات الإنسان التى لم تكن تتعدى صورة المشكلات فى نظره — وكان يؤمن بإمكان الوصول إلى وفاق بين الإنسان ونفسه وبينه وبين مجتمعه وإمكان إصلاح الخطأ وإحلال التوافق محل الشقاق فى شتى مناحى المجتمع الروسى فى عصره .. لم يكن تشيكوف قد أحس حقيقة بعمق المأساة التى يعيشها أبناء جيله فى ظل النظم الإقطاعية والاستغلالية ، وشتى ألوان العسف والطغيان الفكرى والمعنوى والبيروقراطى . . ولذلك كان ينزع إلى السخرية التى تقوم على إمكان الإصلاح .. لكنه حين عمل بالطب جادا وطاف بالقرى ولمس حياة الناس عن كثب ، وعاش مشاعرهم وانفعالاتهم تغيرت رؤيته أشد التغير . . ولم يعد يرى فى الإصلاح علاجا وإنما كان أمامه التغيير الجذرى .. أى استحالة التوفيق .. وحتمية القضاء على كل المتناقضات التى اكتست فى عينيه صور الصراع الحاد الذى يستحيل حله إلا بإزالته واقتلاع جذوره . .

ولعل هذه الرؤية التى بدأ بها حياته الفنية هى السبب فى كتابة الكوميديا فى مطلع حياته والتحول عنها بلا رجعة فى مرحلة النضج الأخيرة .. ولكن تشيكوف — بكل حساسيته — كان حتى فى كوميدياته يشعر ببذور الرؤية التى اكتملت فى آخر كتاباته ، ولنأخذ مثلا ناصعا على هذا من مسرحيته القصيرة « الخطوبة » .

إن التناقض الذى نشهده هنا فى شخصيتى «لوموف» الخاطب الشاب ، « وناتاشا » خطيبته ليس ظاهريا على الإطلاق رغم مشاجراتهما حول امتياز كلاب الصيد التى يملكانها ، وإنما يكمن التناقض أساسا فى شخصية كل منهما ، إذ أن عائلة لوموف تناصب عائلة خطيبته العداء .. ووالد الفتاة يضمر كل شر لخاطب ابنته ، ولوموف يدرك هذا ويعلم أنه ليس مقدما على تجربة يسيرة . . فهو لن يخطب ود أقاربه

وأحباء بل أعداء .. أولا بحكم التنازع على الأملاك .. وثانيا بحكم التنافس الذى يسوده جو الجيران من أصحاب الأملاك .. وهو يدرك أيضا أنه لن يخطب ود فتاته المثالية التى يحلم بها ، أو أى فتاة مثالية على الإطلاق .. وهو لا يحبها بالصورة المألوفة للحب كما نعرفه ويعرفه .. ولكنه مع ذلك مضطر إلى الزواج .. منطقيا واجتماعيا . . فهو يقول :

« أننى أرتجف كأننى داخل إلى قاعة الامتحان إن أهم ما فى الأمر أن تتخذ قراراً حاسما .. أما إذا أطلت التفكير وجعلت تتكلم وتتردد فى انتظار الزوجة المثالية أو الحب الحقيقى المخلص .. فلن تتزوج أبدا .. ناتاشا مدبرة منزل ممتازة .. متعلمة وليست قبيحة .. وهل أريد أكثر من هذا ؟ . . نعم . . يجب ألا أظل عزبا . . فأولا لقد تخطيت الخامسة والثلاثين .. وهو سن حرج .. وثانيا يجب أن تنتظم حياتى وتستقر »

وإذن فنحن ندرك منذ أول الأمر أن هذا الخاطب يريد الزواج وحسب.. وناتاشا تصلح فى رأيه لهذا الهدف.. فلا مانع من خطبتها..ونحن ندرك من حديثه عن أمراضه الوهمية .. (فهو يتحدث دائما عن مرض القلب الذى يعانى لوموف منه) أنه مدلل وحياته يضجرها الفراغ ويكاد يحطمها .. ومن هنا ينشأ التناقض فى شخصيته ،إذ أنه كما يريد الزواج ويسعى إليه بكل إصرار يريد أيضا إرضاء ذاته وإسعاد نفسه والإبقاء على التدلل الذى نشأ فيه .. وهو لهذا غير مستعد لأن يتنازل لخطيبته عن أى شىء . . فكرة كانت أم موقفا أم شيئا ماديا .. إن موقفه الداخلى — باعتباره خاطبا — يقوم على هذين النقيضين : إنه يريد ناتاشا وهو فى الحقيقة يريد نفسه !!

أما خطيبته ناتاشا فهى تعكس الوجه الآخر لهذا التناقض . . فهى تريد الزواج حقا .. ولكنها غير مستعدة للتنازل عن رأيها فى كلب الصيد الذى تملكه ولو كان ذلك على حساب الزيجة التى تحلم بها..وهى لا تتنازل عن رأيها أبداً ،وآخر كلماتها له تؤكد موقفها الذى سبق لها إعلانه ، وتؤكد التناقض الذى تواجه به العالم فى لحظة خطبتها . . وهى لحظة حرجة فى حياة أى فتاة .

ولو كان التناقض ظاهريا لأمكن حله فى نهاية المسرحية ، ولكنه يستمر حتى النهاية ، ويتم الزفاف رغم كل شىء ورغم الخلاف والتناقض — مما يبشر لنا بحياة زوجية فريدة ليست مبنية على الاتفاق بل على الاختلاف ! .

* الجلف :

أما التناقض الذى ينتهى بتكشف أى باتضاح حقيقة العناصر الخبيثة فى باطن الشخصية ، فيجسده تشيكوف فى شخصيتى « جريجورى سميرنوف » الجلف ، و (بوبوفا) الأرملة الحزينة ! إن الصورة التى ترسمها بوبوفا لنفسها هى الصورة الرومانسية التى ترسمها كل أرملة لنفسها ، وهى تقنع نفسها بأنها لاتزال مخلصة لزوجها الراحل رغم خياناته المتكررة لها وتعذيبه إياها ورغم كل ما أبداه نحوها من جفاء وبغض ، والحقيقة التى تحسها وتحاول إنكارها هى إعجابها بجمالها وشبابها وغيظها من زوجها الراحل، بل وأكاد أقول مقتها له ، وهى دون أن تدرى تنتظر المحب المخلص الذى يبدلها جفاءه ودا وهجره حنانا ، وهى تضع العطور والمساحيق وترسم لنفسها — لا شعوريا — صورة الأرملة المخلصة التى يمر تحت شباكها الفتيان ويتناقلون أخبارها ، ويتردد اسمها فى المدينة محوطة بهالة من الغموض الباعث للإعجاب والفتنة بل والسحر !

أما (سمير نوف) الذى يقدم نفسه فى صورة الريفى الغليظ الطباع ، الذى لايزال يحمل سمات ضابط المدفعية المتقاعد من جد وعنف وصرامة ، فهو فى الحقيقة رقيق وادع حالم سريع التأثر والتقلب والعناد كالأطفال .. وهو لايعرف هذا بمنطقه .. وإنما يحسه لا شعوريا ويحاول نفيه وتأكيد العكس لذاته .. ويكرر لنفسه دائما أنه قوى الشكيمة لايتأثر بالنساء — « تلك الكائنات الشاعرية الهشة » وهو فى إنكاره لحقيقة ذاته يخلق ذلك التناقض المضحك بين ما يقوله وما هو عليه فى الواقع ، فهو يتحدى (بوبوفا) ويطلب منها أن تبارزه بالمسدسات شأنها شأن الرجال الذين يوجهون إهانات إليه ، ومع ذلك فبمجرد أن توافق(بوبوفا) على مبارزته وتقبل تحديه حتى يجد نفسه أمام حقيقة شعوره لأول مرة .. إن (بوبوفا) هى المرأة التى استطاعت بصلابتها المصطنعة ودلالها الأنثوى الذى اتخذ صورة الجد ، أن تصدم خيال (سمير نوف) وتجعله يواجه حقيقته لأول مرة ، فيتحقق التكشف له ولها آخر الأمر .. وبتحقق التكشف ، يتم التوافق ، وتنتهى المسرحية نهاية تجمع بين حقيقتهما ..

* اليوبيل :

والموقف الذى يضم متناقضات النفس والأشخاص معا ويقابل بين الظاهر والباطن فى كل شخصية على حدة ، وفى الشخصيات كلها فى افتراقها والتقائها ، هو الموقف

الذى تجسده مسرحية اليوبيل .. فى هذه المسرحية لانجد التناقض فى شخصية واحدة فحسب ، هى شخصية (شيبوشين) ولكننا نجده بين الشخصيات بعضها والبعض أيضاً — فهنالك تناقض بينه وبين زوجته ، وبين هيرين وزوجته (التى لاتظهر على المسرح) — وبين الموقف الذى يضم الجميع وبين العجوز (مرشوتكينا) التى تهبط عليهم يوم احتفالهم باليوبيل هبوط القدر أو هبوط الحقيقة التى يهرب منها (شيبوشين) حقيقة فشله كانسان مع الناس ومع زوجته ومع هيرين الذى يمسك دفاتر البنك وهكذا..

ويقوم الموقف أساسا على المفارقة ، واليوبيل الذى هو يوم احتفال ينتهى بمأساة ، وكل ما أعد من أجل الاحتفال يتحطم ، ولايظل يرن من بقايا الخطبة التى يلقيها مندوب المساهمين فى البنك — إلا « فى هذه الظروف من الأفضل تأجيل الموضوع .. من الأفضل تأجيل الموضوع » .. فالتأجيل هنا هو إعدام لحظة الاحتفال ... الذى لم يتكشف إلا عن مأساة يعيشها هؤلاء جميعاً .. هيرين وشيبوشين وزوجتاهما .. والبنك والمساهمون والموقف كله ..

إن القدر الذى يرسل العجوز (مرشوتكينا) ليس قدراً طائشاً يخبط خبط عشواء .. وليس إرسالها من قبيل المصادفة .. ولكنها مبعوث قدر واع — بل وأكثر من هذا — قدر شاعر يجسد ضمائر وحقائق هذه الشخصيات .. إن كل ما فى هذه الشخصيات من خبايا وبواطن مجسدة فى هذه السيدة .. ليس فى تكوين شخصيتها فحسب .. بل فى الموقف الذى تتخذه منهم أيضاً ..

إنها لم تأت لتطلب مالا فحسب ، بل لم تأت لتطلب شيئا بعينه ، ولكنها — على المستوى الرمزى — أتت لتنبش بواطن الشخصيات وتزيح الغطاء عن ظواهرها .. فاذا حاول (شيبوشين) أن يجيبها إلى طلبها — أن يزيحها عن طريقه — أن يهرب من القدر الذى أرسلها له يوم الاحتفال — رفضت هى أى حل .. وحتى بعد أن تأخذ المال تجد ذريعة أخرى للمكوث لمعه .. حتى تحيل كل شىء إلى مأساة .

والمسرحية إذن ليست كوميديا بأى معنى من المعانى إلا إذا ضحكنا وسخرنا من بداية التناقض وتشابك أطرافه وحسب .. أما التناقض كما يتبلور آخر الأمر ، فهو يتحول إلى صراع مأسوى حقيقى .. لا مكان فيه لقهقهات تسرية أو سلوان .

آرثر ميللر ومشهد من الجسر

مثلما ترتبط نشأة المسرح الأمريكى باسم « يوجين أونيل »، فان المسرح المعاصر يرتبط باسمين لايمكن تجاهلهما وهما « آرثر ميلر » و « تنيسى وليامز » . ولقد أراحنا ميللر عناء البحث فى حياته ، فوضع كتابا بعنوان « صبى نشأ فى بروكلين » — وملأه بأقاصيص ممتعة عن أيام صباه ، مغلفة بحنينه الشديد إلى تلك الأيام — مع ما فيها من قسوة — ولكن الكتاب مع ذلك لايقدم الحقائق الكافية عن نشأة هذا الكاتب وبلورة مذهبه الفنى كما يراه هو . ولذلك فنحن نرجع إلى كتاباته المتناثرة إما فى الصحافة أو فى مقدمات مسرحياته ، حتى نكون فكرة واضحة عن هذا المذهب .

أما عن نشأته — فقد ولد فى مدينة نيويورك فى ١٧ أكتوبر عام ١٩١٥ — وحينما أثرت الأزمة الاقتصادية على عمل جده الذى يملك مصنعا ضخما — اضطر ميللر الصغير إلى العمل الجاد — فكان يستيقظ كل يوم فى الرابعة والنصف صباحا لتوصيل الخبز إلى مخبز المنطقة قبل أن يذهب المدرسة . ولا يبدو أن المدرسة قد تركت فى نفسه أثراً فى قوة الآثار التى خلفتها ذكريات عمله فى توصيل الخبز — وهو يقص علينا فى كتابه المشار إليه حادثة انقلاب دراجته وبعثرة الأرغفة ، مما أربكه وجعله يخطىء فى جمعها ثانيا فيضعها فى حقيبة المدرسة ، ويوصل الكتب إلى المخبز ! وذكريات تلك الأيام لاتحمل أى انطباع حى عن المدرسة ، فيقول إنه لم يكن يشغل نفسه على الإطلاق بالتفكير أو الدرس ، وإنما كان همه الأول ، هو الاستباق إلى ملعب كرة القدم هو ورفاقه . وقد أثرت الأزمة الاقتصادية أيضاً على والده الذى كان يعمل بمصنع معاطف السيدات ، فذهبت بكل شىء .. وهكذا نشتم فى أيام صباه الأولى فى بروكلين نفس الجو الذى رسمه حول عائلة « لومان » فى مسرحية « موت قومبيونجى » .

وحين يتخرج ميللر من المدرسة الثانوية عام ١٩٣٢ ، لايستطيع إكمال دراسته الجامعية لضيق ذات اليد . فيضطر للبحث عن عمل ، حتى يحصل على مصاريف

الدراسة — ويلتحق بجامعة ميشيجان . ويقول ميللر — فيما بعد — إن التحاقه بتلك الجامعة لم يكن مبعثه الرغبة فى الحصول على درجة جامعية ، بقدر ما كان رغبته فى الفوز باحدى الجوائز التشجيعية التى تمنحها الجامعة لمن يتمتعون بمواهب فنية .

وكان فوز ميللر بأول جائزة مسرحية فى الجامعة مفاجأة له ، إذ يقول إنه حينما فاز بهذه الجائزة لم يكن قد شاهد إلا مسرحيتين اثنتين ، لايذكر منهما شيئا ، ولم يكن قد قرأ إلا عن ثلاث مسرحيات أخرى. بل الطريف أنه سأل أحد أصدقائه كم يستغرق الفصل الواحد — أو كم ينبغى له أن يستغرق ؟ ثم اعتمد على إجابة هذا الصديق — أيا كانت — لينهى المسرحية التى حققت له الفوز .

وحينما قدمه «جون تشابمان» أبعدذلك فى مجموعة « أفضل المسرحيات لعامى ٤٨ — ٤٩ » — وكانت المسرحية هى « موت قومسيونجى » — تحدث عن شخصية ميللر ، قائلا أنه شخص يستطيع أن يقوم بعمل كل شىء .. بيديه . إذ عمل فترة ما سائقاً لعربة نقل ، ثم جرسونا ثم عاملا فى مصنع . وربما توحى لنا هذه الحقائق بمظهر هام من مظاهر فن ميللر — وهو احتفاله بالتجربة المباشرة الذاتية . ان الشخص الذى يجرب هذه الأعمال اليدوية ويعاشر العاملين بها ثم يبدأ حياته الفنية — أيا كان الفن الذى يمارسه — لابد أن يترك آثاراً واضحه لها فى فنه الخاص .

وليس لنا فى هذا المجال أن نناقش أثر حياة الكاتب فى فنه — ولكن يجدر بنا على أى حال أن نستمع إلى رأى يعبر فيه عن مفهومه عن فن المسرح :

« إن معالجتى للكتابة المسرحية والدراما نفسها معالجة « عضوية » — ولكى نوضح هذا وضوحا ساطعا ينبغى أن نفصل الدراما عن ذلك الشىء الذى نسيه الأدب فى العصر الحديث . يجب ألا ننظر إلى الدراما بصفة أساسية وأولية من وجهة النظر الأدبية لمجرد أنها تستخدم الكلمات ، وايقاع الألفاظ والصور الشعرية . قد تكون هذه أشد أجزائها التصاقا بالذاكرة — هذا صحيح — ولكنها لاتلزم للدراما لزوما حتمياً » ..

وهذا ييسر لنا إلى حد كبير اهتمام « ميللر » بالارشادات المسرحية التى تغص بها مسرحياته . ويفسر لنا أيضاً إهماله — دون شك — للغة باعتبارها فنا أدبيا وإخضاعها

إخضاعا تابعا للأجواء الدرامية التى يضعها نصب عينيه ، ويوليها اهتمامه الأول . إن اللغة عند « ميللر » لم تعد سوى « عنصر » من العناصر الى يتوسل بها فى خلق جوه وشخصياته وحدثه .. إلخ .. وتصوره للمسرحية لايرتبط بالنص المطبوع — بل بالمسرحية الحية بأضوائها وتشكيلاتها ومستويات أخراجها على المسرح . ولعل هذا يفسر لنا أيضاً تحوله من شكل الشعر الذى كان يقوله بعض أشخاص مسرحية « مشهد من الجسر » فى صورتها الأولى — وهى مسرحية من فصل واحد — إلى النثر — وحذفه لمعظم خصائص الشعر من تحليق للخيال ، وصور شعرية ورؤى مجسدة ... إلخ . إلى النثر الذى يرتبط بجو الواقع /الذى يتمسك به — فى صورة خاصة — فى هذه المسرحية .

لم يشر ميللر حين أعاد كتابة المسرحية إلى تغيير لاشك أنه هام — وهو ترك الشعر الذى كان يسود المسرحية ، وإبداله نثراً عادياً . وكثيراً ما نجد أن الصورة النثرية الجديدة لاتختلف فى كليتها عن الصورة الشعرية الأولى — فمثلا نجد أن أحاديث « رودولفو » الطويلة الى يبدأ بها الفصل الثانى كانت كلها شعراً (وكانت كاترين ترد عليه نثراً) ومع ذلك فالشعر القديم لايكاد يختلف فى حرف عن النثر الجديد . أما فيما عدا ذلك فقد تغير كل ما فى المسرحية . ومن أهم هذه التغييرات نمط الحديث (المونولوج) الذى يبدأ به الفيرى المسرحية : فبعد أن يصف عمله بالمحاماة وينتهى إلى التحدث عن الفقراء ومتاعبهم ... إلخ . يستمر قائلا :

حينما يعلو المد

وتدفع الرياح نسيم البحر إلى هذه المنازل

أجلس هنا فى مكتبى

وأخال الزمن قد توقف هنا :

وأفكر فى صقلية التى جاء منها هؤلاء الناس

والصخور الرومانية فى « كالابريا » ومدينة « سيراكوزا » فوق صخورتها العالية ، حيث التحم أهل قرطاجنة مع اليونان فى حروب دامية . وأذكر « هانيبال » الذى قتل أجداد هؤلاء . وقيصر وهو يلهبهم بأسواط اللاتينية وهذا — جميعاً — مضحك بطبيعة الحال .

فلقد تعلم «آل كابونى» فن التجارة على تلك الأرصفة ..

وهذا «المونولوج» أكثر ابتعاداً عن شخصية المحامى ، ونغماته أشد هدوءا من نغمات المونولوج النثرى ، فان «الفيرى» فى المسرحية الأولى متفرج بعيد عن مجرى الحوادث منفصل عنها. أما فى المسرحية الحالية، فألفيرى نفسه مهاجر إيطالى، وإذن فهو ينتمى إلى هذا المجتمع من المهاجرين، ويهيء له ذلك أن يرسم الصورة التى يرسمها لنفسه من أنه «محام آخر ، يرتدى ثيابا مختلفة تماما» ويستمع إلى نفس الشكاوى فى صقلية القديمة ..

أما إشارة «الفيرى» فى المسرحية الحالية إلى «آل كابونى» على أنه «أعظم أهل قرطاجنة على الأطلاق» فانها توحى بجو الواقع أكثر مما يوحى المونولوج الشعرى الأول . إن «ألفيرى» فى المسرحية الجديدة «شخص حقيقى» — صحيح أنه يحلم فى بعض الأحيان ، وصحيح أنه الوحيد الذى يستخدم صور الشعر حتى فى أحاديثه النثرية ، وصحيح أنه فى صلابة موقفه من «إيدى»، وتكراره لبعض الجمل التى توحى لنا بجو «الكورس» اليونانى الذى يقص فقرات من القصة ويعلق على ما يحدث ويكاد يتنبأ ببعض الأحداث ، (كأنما يرمز لأحكام القدر) — إلا أن «ألفيرى» فى المسرحية الجديدة آدمى لا شك فى هذا .. فهو ابن هذا المجتمع ، وهو يدافع عن قضية الحب بين «رودالفو» و «كاترين» ، ويعارض «ايدى» معارضة شديدة فى موقفه منها ، ويتجاهل عواطفه إلى حد كبير ويحاول أن يشرح له الموقف من وجهة نظر مواطنه الايطالى المستوطن أمريكا . واستخدام النثر أذن أمر جوهرى لربط هذه الشخصية الواقعية إلى حد ما بواقعها .

ولكن ألا يحمل «ألفيرى» فى حديثه وشخصه بذور المعلق الكورسى؟ ألا يحكم على الأحداث ويقدم لها ويعلق عليها من وجهة نظر تعتبر إلى حد ما محايدة وعامة — وإلى حد أكبر منفصلة عن حدود الزمن والمكان ، ومن ثم أقرب إلى القدرية بوجه عام ؟ إذا كان هذا صحيحا — ولعله كان يتمشى مع تصور ميللر الأساسى للشخصية — فلم لم يبق ميللر على المونولوجات الشعرية التى كان يقولها فى المسرحية الأولى؟ إن الشعر فى هذه المونولوجات يحرر «ألفيرى» من انتمائه إلى المجتمع ، ومن ثم يفتح لنا نافذة

حرة ننظر منها فى موضوعية إلى هذا المجتمع من عل ، ومن ثم يتيح لنا أن نخرج بانطباعات مختلفة عن المسرحية ، طالما أن هذا « الشاعر » ينظر إليها من زاوية مختلفة أيضاً .. إن هذا « المشهد العلوى » يميز مونولوجات ألفيرى الأولى — مثلا :

ومع ذلك — فعندما يعلو المد
وأشم رائحة البحر الخضراء
وهى تطفو إلى نافذتى
أجد على أن أصعد البصر إلى حمامات الفقراء وهى تحلق فى الجو
وأرى بعض الصقور هناك
نسور الصيد التى عرفها العالم القديم
تحلق — أيضاً — فى وحشية فوق غابات إيطاليا

وبينما يعرض على الأطراف المتنازعون أسباب القضية ، أرى بيوت العناكب وهى تتمزق ، وأطلال قصور « بحر الأدرياتيك » تعيد بناء نفسها : « كالابريا » ؛

وفجأة تبدو عيون الشاكى المسكين كأنما هى منحوتة فى الصخر ، ويبدو صوته الراعد نحوى كأنما يتخطى ألف حجر متساقط .

إن المحامى « ألفيرى » فى المسرحية الأولى ذو خيال خصب ، يربط فيه حاضر هؤلاء المهاجرين القادمين عبر البحار إلى شواطىء أمريكا ، بماضيهم العريق ، ويخلق لهم الجو الذى ارتبط فى خيال ميللر بالمدينة اليونانية القديمة « بوليس » بكل تقاليدها وعادات أهلها وصراعاتهم التى جسدتها تراجيديات اليونان القديمة . إن البعد المكانى — وركوب البحر — وتكوين لون من « المستعمرة » الغريبة فى عالم حديث ، — هذا البعد المكانى يرتبط فى خياله بالبعد الزمنى ، فكأنما ينقلنا إلى ذلك العالم المندثر ، بكل جلاله وغموضه الذى كساه الزمن أثوابه الشاحبة .

وعلينا إذن — ونحن نناقش دور « ألفيرى » فى هذه المسرحية — ألا نغفل أيا من هذه الاحتمالات . فالشعر فى « ألفيرى » ليس « شكلا لغويا عاليا — يمكن أن يحمله الكاتب دلالات غنية » فحسب ، ولكنه الوسيلة الوحيدة التى تؤكد الصورة التى خلقها ميللر فى ذهنه أولا عن طبيعة هذا المجتمع المنفصل عن بقية العالم . إن هذه

الأسرة (إدى وزوجته بياتريس وابنة أختها كاترين) ليست أسرة إيطالية عادية ، أو أمريكية خالصة ، كما أن جميع أبطال المسرحية (ماركو — رودولفو .. إلخ) لا يمثلون أى الجنسيتين فحسب ولكنهم يكونون بلدا جديدة — بلدا ليست حديثة بأى معنى من معانى الكلمة — وإنما هى بلدة ذات قوانين خاصة — تنتمى — بصورة ما — إلى العالم القديم — عالم اليونان الذى كان يشغل خيال ميللر دون شك — يقول ميللر : إن المسرحيات اليونانية الكلاسيكية قد نجحت لأن :

« المواطن اليونانى فى ذلك الوقت كان يرى أنه لاينتمى إلى « أمة » أو « دولة» بل إلى « بوليس » أى مدينة . وكانت هذه البوليسات وحدات صغيرة ، نشأت — فيما يبدو — من نظام قبلى بدائى ، كان أفراده يعرفون بعضهم البعض اسما وكيانا ، لقلة عددهم — نسبيا — ولصغر مساحة بلدهم . وكان أهم ما شغل الدراما اليونانية هو القانون الأزلى — القانون المطلق — وكان « البناء الكبير » لمجتمعهم — إذا جاز هذا التعبير — تعبيراً عن عقيدة أساسية عند الناس ، الذين لم يكونوا يتصورون بعد — لحسن الحظ — أن الفرد يستطيع أن ينجح فى حياته الشخصية ويزدهر حاله مدة طويلة إلا إذا رغد العيش فى مدينته « بوليس » .

وإذا سلمنا بصحة محاولة « ميللر » لكتابة تراجيديا يونانية — كما يقول هو فى مقدمته — وكما يوافقه فى ذلك كثير من النقاد ، فلابد لنا أن ننظر فى دور ألفيرى ليس بصفته شخصية مسرحية أو برولوج ألبزابيثى ، ولكن على أنه مزيج من كورس يونانى ، وصوت قدر كلاسى ، ومن ثم يكون الشعر أقرب إلى طبيعته ، أو على الأقل — لون من الحديث أقرب إلى الشعر منه إلى النثر . وإذن — فهل لنا أن نفضل شعر المسرحية الأولى على نثر المسرحية الحالية ؟

* * *

وإذا انتقلنا إلى مفهوم التراجيديا الذى بنى عليه « ميللر » مسرحيته الحديثة — كان علينا أن نتوقف قليلا ونطرح السؤال الخطير الذى ما يفتأ يتردد حتى الآن وهو : هل يمكن خلق تراجيديا حديثة لاتعتمد على عظمة الشخصية التراجيدية ، وتتكون أشخاصها من العامة الذين لايتسمون بقدرة خاصة على التعبير ، أو على الأقل — إذا

استطاعوا توحيد إحساسهم أن يصلوا إلى أعماق بعيدة — ليس لهم من الامتياز الشخصى ما يعمق من وقع مأساتهم على نفوسنا ؟ إن هذا السؤال قد طرح أكثر من مرة وبخاصة عندما يتعرض النقاد للتراجيديات الحديثة التى تعالج مشاكل ومآسى الرجل العادى وبالنسبة « لميللر » ، نجد أن الأساس الوحيد الذى يمكن أن يبنى عليه مفهوم تراجيدياه ، هو الارتداد إلى العواطف البدائية التى لم يصبها التعقد الحديث أى إلى أشد العواطف بداءة — ومن ثم أكثرها اقترابا من الإنسان فى فطرته — وأقدر على التجاوب مع الناس فى أى زمان ومكان ، و « آرثر ميللر » فى هذه المسرحية يعتمد على مفهوم يقترب من هذا كثيراً — فيجسد لنا مأساة « إدى » فى محاولته تحقيق ذاته عن طريق الانتماء إلى مجتمع يحترمه ويقدره — ويحفظ له « اسمه » .

وإذن فقد استبدل « ميللر » عظمة الشخصية التراجيدية بعظمة « الانتماء إلى مجتمع » — وهو يسمى هذا الانتماء « عاطفة بدائية لم تفارق الانسان منذ نشأته الأولى » ويؤكد هذه الملاحظة بفكرته عن المدينة اليونانية : « البوليس » . وخطؤه التراجيدى ينبع من خيانته لهذا الانتماء — هذه الخيانة التى تفقده « احترامه » و « اسمه » ، ومن ثم يتحتم موته بعد أن مات نفسيا .

ولكن المشكلة التى يعرضها « ميللر » لا تقف عند حد الإخلاص لمجتمع أو بيئة أو مدينة . إنها — كما يعبر « ميللر » فى مقاله عن « الأسرة فى الدراما الحديثة » — مشكلة بناء « جسر » يصل بين الإخلاص للمجتمع الصغير وهو الأسرة — بمفهومها الضيق — والإخلاص للمجتمع الكبير وهو العالم بأشد مفاهيمه اتساعا . فالصراع إذن فى شخصية « إدى » لا يمكن فى محاولته الإنتماء إلى مجتمعه « القبلى » الذى لا يضم سوى العاملين بالبحر من « إيطاليين — أمريكيين » — وإنما يكمن فى محاولته التوفيق بين ولائه لهذا المجتمع ، وولائه للمجتمع الضيق ، (زوجته وابنة أختها) . ومن هنا نجد أن قطبى الصراع الخارجيين لا يتمثلان فى مجرد اختطاف كاترين من بين يديه ، بعد أن كبرت وأينعت وحفلت بكل ما يرمز إلى شبابه المنصرم . إن هذه القصة العاطفية بقطبيها كاترين — بياتريس من ناحية ، وماركو — رودولفو من ناحية أخرى — ترمز لطرفى

الصراع فى نفسه ، ولاؤه أولا لزوجته وابنة أختها التى يحبها (إما كابنته أو كحبيبة) وهو الولاء للمنزل الذى يحقق إذاته الضيقة ، ويحصره فى فرديته القادرة على الحب والانفعال بل والانعزال ، وولاؤه ثانيا لماركو ورودولفو اللذين يمثلان إحساسه بولائه لمدينته ومجتمعه الجديد — الذى لابد أن يضعه فى اختبار يمتحن فيه صدق ولائه له :

ومن ثم يبدأ هذا الصراع أولا لحينما يتغلب ولاؤه لمجتمعه فيستضيف ماركو ورودولفو (ليس فحسب لأنهما قريبا زوجته ولكن لأنهما أبناء دمه الذى لايستطيع أن يعصى إلحاحه) . ثم يشتبك خيط هذا الولاء مع خيط ولائه لزوجته (بالمعنى الضيق لهذه الكلمة) إذ أنه يبدأ فى التأرجح بين هذين العنصرين فيهجر زوجته فى الفراش — (وهو لايهجرها فحسب بعد أن يصل هذان القريبان ، وإنما يكون قد هجرها من ثلاثة شهور — بينما لم يصل الرجلان إلا من أسبوعين) وهذا الهجر هو المعول الأول الذى يصدع ولاءه لبيته بعد أن تصدع هذا البيت نفسه حين أباح « إدى » لنفسه أن يحيط « كاترين » بحب أنانى غريب — يفصم كيان « إدى » النفسى رويدا رويدا . وحينما يتبين « إدى » — فى لحظات انفجاره بين أيدى « ألفيرى » المحامى — أن ولاءه لمجتمعه الكبير أصبح فى موقف حرج دقيق — يتوتر إحساسه أشد التوتر — ويفضل أن يكبت مشاعره نحو « كاترين » وأن يحاول التغلب على هذه المشاعر ، على خيانة ضيفيه اللذين يرمزان إلى هذا المجتمع الكبير .

والخطأ التراجيدى ينشأ أيضاً من التناقض الذى لايحسه « إدى » وهو يدمر كيانه النفسى . فهو يدعى الولاء ولا يدرك معناه . وهو لايجسر على إبلاغ الشرطة عن مكان « الغواصتين » (**أى المهاجرين المتسللين دون تصريح قانونى**) بينما كل جوارحه تناديه أن يفتك بهما. وحينما يعمى آخر الأمر عن طبيعة ولائه الذى يمنعه .. يندفع نحو قدره كالمجنون ، ويتصل بالشرطة ليدمر الإحساس الوحيد الذى يبقيه على قيد الحياة ، وهو إحساسه بالانتماء إلى مدينته « اليونانية » .

* * *

أما واقعية « ميللر » التى لاشك فيها هنا — فهى تساعد على خلق جو هذا المجتمع « البيتى » الصغير الذى يعرف فيه الأشخاص بعضهم البعض ، ويتبادلون حوارا عاديا

يتناول أبسط الأشياء وأكثرها عادية، فيخلقون هذا الجو من الألفة بينهم، إنهم يمارسون نفس العمل، ويعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة لاتحكمها قوانين الدولة أو أحكام الشرطة. ومما يساعد هنا على خلق هذا الجو من الألفة والمودة، خضوعهم جميعا لنفس الظروف من الاختباء عن عيون رقباء الشرطة، ومن ثم إحساسهم بضرورة التواد والتراحم حتى يستمروا فى العيش.

وهذه الواقعية التى يبسط بها « ميللر » مسرحيته، واقعية لاتهتم بالفرد خارج نطاق هذا المجتمع — فالمجتمع نفسه فرد — وكل جزء فيه (أى كل فرد) يتحدث نفس اللغة ويكاد يتوسل بالاشارة دون اللغة، لاشتراكه مع بقية الأجزاء فى بناء الفرد الكبير. ومن ثم لم يهتم (ميللر) بتخصيص الحوار حسب طبيعة الشخصيات. كلهم يتحدث نفس اللغة — لأن فيهم جميعاً نفس الروح. إن واقعية « ميللر » تضع الشخصيات على حافة الحياة — مثلما تضعهم على حافة البحر. إنهم يريدون أن يعيشوا وحسب. إنهم لايستطيعون أن يجدوا عملا فى إيطاليا — ماركو قد خلف وراءه زوجة وثلاثة أطفال أحدهم مريض بالسل. ورودلفو يربط حبه لكاترين بالعمل الذى لايجده إلا فى أمريكا — ومن ثم يرتبط تحقيق حبه بتحقيق حياته.

والتفاصيل التى يسردها ميللر فى ثنايا مسرحيته لاتخص فرداً بعينه وإنما تخص المجموع. فاذا كان هؤلاء العاملون بالبحر يفرغون شحنة بن من إحدى السفن، انتشرت رائحة البن فدخلت جميع المنازل وأفاحت رائحة زكية تشعر الجميع بوحدة إحساسهم ومن ثم وحدة انتمائهم. وبعض هؤلاء مثل « مايك » و « لويس » يعرفون كل شىء عن حياة الأسر فى هذا المجتمع ويناقشون تفاصيلها مثلما يناقشها أصحابها. و « كاترين » لاترى فى تبادل الإشارات والضحك من النافذة مع « مايك » شيئا معيبا. فهو ابن أسرتها أيا كان نسبه الحقيقى. وهكذا نرى أن كل شخصية لاتنفرد بحوار خاص ينفرد بدوره بتفصيلاته الخاصة به، وإنما يشتبك الحوار بتفصيلاته الكثيرة المتناثرة فى خلق هذا الجو الواقعى.

* * *

أما « مستويات الإخراج » التى يعمد إليها ميلار ، وتقديم أكثر من مشهد على المسرح فى نفس الوقت ، فهو يزيد هذه الفكرة الأساسية تأكيداً — أى أن البيت والشارع والبلدة وشاطىء البحر شىء واحد — وهم جميعاً شىء واحد لأنه يوجد فى نفوسهم . بل إن مكتب المحامى نفسه يدخل هذا الإطار — لأنه فى الحقيقة غير موجود — وهو رمز لقوة القانون الذى لايعترفون به ، وأحكام الشرطة التى يهربون منها ، أو هو — إذا عدنا إلى مفهومه الرمزى — صوت القدر الذى يربطهم بالفكرة الأصيلة للمدينة اليونانية التى شغلت ذهن ميللر وهو يكتب هذه المسرحية .



المشهد الافتتاحي عند شكسبير

كتب البروفسور لوكاس – فى كتابه، عن التراجيديا وكتاب الشعر لأرسطو – يقول إن أرسطو خلف للعصور الوسطى تركة مقدسة ، لم يستطع كتاب المسرح أو نقاده أن يتخلصوا من سيطرتها عليهم .. ولقد نشط النقاد فى عصر النهضة فى تفسير نصوص أرسطو والإضافة إليها – وكان أهم ما يدور حوله النقاش مفهوم الوحدات الثلاث من زمان ومكان وحدث ، (مع أن أرسطو لم يقل إلا بوحدتى الزمان والحدث) وتقسيم المسرحية إلى فصول ، وطبيعة أشخاص التراجيدية وموضوعاتها ، ولون الشعر الذى تكتب به التراجيدية ، والهدف منها ، ودور الجوقة فى المسرحية ::

• السرد :

وإذا كان النقاد القدامى قد تعرضوا فى إفاضة وإسهاب لكل هذه الموضوعات ، فمن المحتمل أنهم لم يوفوا **السرد المسرحى** حقه من الدراسة ، إذ عاد هذا الموضوع إلى بساط البحث فى العصر الأوغسطى الانجليزى ، وأثيرت حوله مناقشات بالغه الحدة وخاصة بين كتاب الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا وإنجلترا .. ولم تكن عودة الموضوع مبعثها أرسطو وحده الآن ، بل شاعر الإنجليزية الأكبر وليم شيكسبير .. . .

ويتضح لنا هذا حين نتأمل المشاهد الافتتاحية فى مسرحيات شيكسبير واختلافها الجوهرى عن مثيلاتها فى المسرح اليونانى والرومانى..فقد كانت التراجيديات اليونانية تقوم على قصة معروفة شائعة بين الناس ، أو أسطورة قديمة يعالجها شعراء الملاحم مثل (هوميروس) و (فيرجيليوس) ومن ثم لم يكن كتاب المسرح اليونانى يهتمون بعرض القصة كما حدثت بتسلسلها الواقعى الطبيعى ، أى لم يكونوا يقدمون القصة من بدايتها إلى نهايتها معتمدين على حضورية الحدث أمام النظارة ، فهذا يكسر قاعدة وحدة الزمن الأرسطية ، وإنما كانوا يتوسلون بالسرد إما على أفواه الكورس ، أو على أفواه ممثلى المشهد الأول ، أو كما يسميهم **(جون درايدن) ممثلو الافتتاحية أو المدخل ..**

وكان السرد يتناول غالبا ما حدث قبل بداية المسرحية ، أى القصة التى حدثت قبل هذا اليوم الواحد الذى نشهد فيه الحدث . . . ويقول (جون درايدن) :

« تشهد للقدماء معظم مسرحياتهم أنهم كانوا يراعون وحدة الزمن هذه مراعاة صادقة .. انظر إلى مآسيهم تجد أنهم يقدمون منذ اللحظة الأولى للمسرحية أهم جانب من جوانب الحدث ، وآخر أجزائه ، بينما تسرد الحوادث السابقة عنه على أفواه الممثلين ، وبهذا يضع النظارة — إذا جاز هذا التعبير — حيث تصير خاتمة السباق ، ويوفر عليهم الانتظار المرهق حين يبدأ عرضه من أول المضمار .. وهكذا لا يجشمك عناء مشاهدته فى أولى مراحل السباق ، بل تراه حين يشرف على المرمى ويقترب منك تماما عند خط النهاية » ..

وحين كسر شيكسبير قاعدة وحدة الزمن ، لم يعد بحاجة إلى السرد الطويل لما حدث قبل المسرحية إلا فى حدود بالغة الضيق ، وأصبحت الحوادث عنده مزامنة لحدث المسرحية نفسه ، ومن ثم اختلف عنده دور المشهد الافتتاحى ، بل إنه اختلف عنده فى كل مسرحية حسب تطوره من مسرحياته الأولى إلى تراجيدياته العظيمة فى النهاية . . وكثيراً ما أكد نقاد شيكسبير أن هذا المشهد يحدد جو المسرحية كلها ويعزف اللحن الأساسى الذى يتكرر أثناء أحداث المسرحية حتى نهايتها .. ولكن هذا القول لا ينطبق على كل مسرحيات الشاعر العظيم .. إذ أن المشهد الافتتاحى عنده قد تعرض دائما للتغيير ، فأحيانا نجده يخلق لنا جوا خاصا من الخرافة يمهد لحدث المسرحية ويصبه فيه ، وأحيانا نجده يستخدم « البرولوج » الذى يصف مكان الأحداث وزمنها ويعلق على موضوع المسرحية بصفة مبدئية ، وأحيانا نجده يعالج موضوعه مباشرة منذ أول لحظة ، عارضا خطوط الصراع العامة ، أو إحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، وأحيانا ما يقدم فكاهات لفظية تعتمد على التورية واللعب بالألفاظ وحسب .

* الخرافة والواقع :

ولقد تعرض النقاد كثيراً لوظيفة الأحداث الخرافية فى مسرح شيكسبير ، وأوجدوا لها ألف تعليل نفسى وفنى واجتماعى . ولكن الملاحظ أن ولوع شيكسبير باظهار تلك القوى فى المشاهد الافتتاحية يرتبط دائما بمفهومه عن الشخصية التراجيدية ، ذلك المفهوم الذى لا يصور البطل إنسانا عاديا يعيش حياته على الأرض فحسب وإنما ينتمى بصورة ما إلى دنيا العظمة الخالدة التى تكشف حجاب الفناء الأرضى أمام بصيرته ، وتربطه بدنيا الأرواح التى لا تعرف الفناء أو النهاية . . والبطل أيضاً ذو قدرة خارقة على التصور والشفافية النفسية التى يستطيع بها أن يرى ما لا يراه الغير ، وأن يتخيل أشباح الموتى وأن يخاطبهم ويسمع أحاديثهم .. ومن ثم رأينا بروتس يحادث شبح

يوليوس قيصر ، ويعانى من حديثه أشد ألوان العذاب ووجدنا ريتشارد الثالث يرى أشباح من قتلهم يطوفون بخيمته واحدا بعد الآخر ، يسخرون منه ويؤكدون انتقامهم الرهيب.. ووجدنا هاملت يحادث شبح والده ، وماكبث يرى شبح بانكو وهكذا ..

والمشهد الافتتاحى فى ماكبث يقع فى مكان منعزل عن العمران، لا يسكنه أو يرتاده أحد ، ونسمع عند البداية هزيم الرعد ونرى لمح البرق وتغلف ضجة العاصفة بداية المشهد ثم تظهر الساحرات الثلاث ، وهى مخلوقات غير أرضية ، لها أجساد النساء وثيابهن، ولها ذقون الرجال وعنفهم ، وهى ذات قدرة على التنبؤ والبصر بالمستقبل ولا تعيش حياة الآدميين ، بل تحلق فى الهواء ، وتغوص فى الأرض وتظهر وتختفى دون حدود أو قيود ..

الساحرة ١ : متى نلتقى ثانية نحن الثلاث .. فى الرعد أم فى البرق أم فى المطر ؟

الساحرة ٢ : حين تنجلى جلبة المعركة فيخسر فريق وينتصر فريق ..

الساحرة ٣ : وذلك قبل غروب الشمس ..

الساحرة ١ : فى أى مكان ؟

الساحرة ٢ : فوق الربوة ..

الساحرة ٣ : حيث نلقى ماكبث ..

الساحرة ١ : إننى قادمة ياجرامالكين !!

الجميع : إن بادوك تنادى علينا — هيا ..

الخير شر والشر خير ..

فلنحلق فى الضباب والهواء القذر (تختفى الساحرات) ..

والساحرات — هكذا — تشيع جوا من الخرافة بما تقوله من كلام غريب ، وما تلفظ به من كلمات غامضة ترتبط بمهنة السحر التى يمارسنها والتى تربط الجان بالبشر ، ولكنها كذلك تقول كلاما واقعيا يرتبط بحدث المسرحية الرئيسى .: فهى تعرف أخبار المعركة ، وتتنبأ بأنها ستنتهى قبل غروب الشمس ، وأن ماكبث سيعود فى طريق جبلى فيمر بربوة تستطيع الساحرات أن تقابله هناك .. ولكن ماذا من أمر غضبة الطبيعة والرعد والبرق والمطر ؟ وماذا من أمر الكائنات المسحورة التى يتصلن بها مثل جرامالكين ، وبادوك ؟ ... وماذا من أمر الخير والشر اللذين اختلطا فلم يتمايزا ؟ وأخيراً ماذا من أمر الضباب والهواء القذر ؟ . .

إن هذه الساحرات لاتخلق جوا مسرحيا بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ، ولكنها تلقى الضوء على خط درامى فى شخصية ماكبث — أساسا — وبعض الخطوط الأخرى فى سائر الشخصيات .. أما الخط الأول فهو التأرجح بين المجد الخداع ، أو السمو الذى يهوى بصاحبه للحضيض ، أو بالأحرى ما يظن به الخير وهو شر — وهذا هو ما يرسمه تأرجح الساحرات بين الخرافة والواقع — وعدم انتمائها كلية إلى دنيا الجان ، أو دنيا البشر .. وهذا الخط نفسه هو الذى يصور المفارقة فى شخصية ماكبث ، تلك التى لاتتأرجح فحسب بين الوهم — وهم المجد والعظمة السياسية — وبين الحقيقة — حقيقة الشجاعة والذكاء والخير فى نفسه. بل تمتزج فى كل خطوة يخطوها بين هذين الطرفين ، فهو فى الوقت نفسه يصعد ويهبط ، ويكسب ويخسر .. والتعبير بالانجليزية عن خسران المعركة والفوز بها يدل على هذه المفارقة من أول لحظة ، فالساحرة الثانية تقول حرفيا : « عندما تخسر المعركة وتكسب » أى أن المكسب والخسران يتم فى نفس الوقت ، مما يوحى بأن انتصار ماكبث فى المعركة ليس انتصاراً خالصاً وإنما هو خسران لشىء لانعلمه الآن ، ولانعلمه إلا حين نلتقى ماكبث نفسه ..

أما قدرة الساحرات على التنبؤ فهى تؤكد المفارقة أيضاً وتنميها ، فالساحرات تدلى بنبوءات إلى ماكبث ، جميلة فى ظاهرها ، بشعة فى باطنها .. فحينما تقول أنه لن يقتل على يد من ولدته امرأة ، تخدعه فى الحقيقة ولا تصدقه . فهو يتصور أنه ما من إنسان لم تلده امرأة ، بينما يقتله (ماكدف) الذى أنجبته أمه بعملية قيصرية . وإذن فالنبوءة هنا معكوسة الدلالة ، تؤكد البريق الظاهر أمام عين ماكبث ، وتخفى الهلاك الرابض فى ثناياها . . وهى إذن تمزج نزعات ماكبث ، وتجسد الصراع فى نفسه ، بما تلقيه إليه من ألفاظ خادعة .. وهذا هو الذى يلوح من اتفاق الساحرات على اللقاء مع ماكبث فى لقائها فى أول مشهد . .

* البرولوج *

وفى مسرحية (ترويلوس وكريسيدا) يستخدم شيكسبير (البرولوج) أى الشخص الذى يقدم مكان المسرحية وزمنها . ويسرد طرفا من الحوادث السابقة على المسرحية ، فهو يطرق فى هذه المسرحية قصة من الأساطير اليونانية التى عالجها هوميروس وعالجها فى الإنجليزية تشوسر ، ويريد أن يحدد الصورة الجديدة لهذه القصة .. والبرولوج فى المسرح الأليزابيثى ينتهى دوره بوجه عام بمجرد الانتهاء من إلقاء خطابه ، ولم يكن

يعاود الظهور على المسرح اطلاقا فى سائر مشاهد المسرحية ، وقد يعود فحسب بصفته (إبيلوج) ليلقى بأبيات النهاية ..

البرولوج : فى طروادة يقع المشهد ..

إذ أن أمراء اليونان المتعالين : ثارت دماؤهم الملكية فأقلعوا بسفنهم من جزر اليونان إلى ميناء أثينا محملة برسل الحرب الضروس وعدتها ..

ثم إلى ساحل فريجيا ، وقد وكدوا الأيمان على غزو طروادة فهناك – داخل أسوارها المنيعة ، تعيش هيلين ، زوجة الملك منيلاوس ، بعد أن خطفها باريس الفاجر واتخذها خليلة له . وهذا هو أصل الخلاف .

وبعد أن يصف البرولوج السفن والأبواب الستة لمدينة طروادة ، ومزاليجها المحكمة ، ومهول الدردنيل وأبناء طروادة .. إلخ يقول :

ولقد أتيت هنا .. أنا (البرولوج) المسلح ، لا لأقوم مقام قلم الكاتب أو صوت الممثل ، وإنما لأقول ما يناسب موضوعنا هذا وحسب .. فسأخبركم أيها النظارة العدول أن مسرحيتنا لا تبدأ حيث بدأت مناوشات الحرب بين الطرفين ، بل تتخطى تلك المرحلة الأولى ، وتبدأ من الوسط ، ثم تمضى بالقصة إلى النهاية ..

ثم يطلب من النظارة أن يحكموا على المسرحية حكماً عادلا ، وعلى الفور يخرج ويدخل تريلوس نفسه وهو بطل المسرحية ومعه (بنداروس) عم كريسيدا فيعرضان الموقف الأساسى للمسرحية ، الذى تتفرع عنه باقى المواقف والأحداث ..

*** الكورس الجديد :**

وإذا كان السرد فى المسرح اليونانى يتم على أفواه أعضاء الكورس أو شخصيات المقدمة ، فان شيكسبير فى مسرحياته التاريخية يستخدم كورسا جديداً . لايرتدى ثياب الكورس الكلاسيكى ، بل يتجسد فى شخصيات ثانوية يدور عملها فى نطاق عمل الشخصيات الرئيسية ، وتتصل بها عن قرب ، ومن ثم تستطيع أن تقدمها إلى الجمهور قبل أن تبدأ الحوادث ، أو فى المشهد الافتتاحى .. ونحن نلاحظ أن شكسبير لايعمد إلى السرد وحده مطلقاً ، فهو حتى حين يسرد قصة حب بين عاشقين ، يقدم إلينا العاشقين فى الحال بعد ذلك ، كأنما ليكمل الصورة التى خلفها فى السرد أولا .. ونلاحظ **أيضاً أن هذا الكورس الجديد ليس محايداً ، ولكنه يشترك فى الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له ، ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه ..**

ففى مسرحية (أنتونى وكليوباترا) نرى فى المشهد الافتتاحى (فيلو) و(ديمتريوس) وهما من أصدقاء (أنتونى) يتحادثان حول هوة الغرام التى يتردى فيها أنتونى مع كليوباترة ، وينعى (فيلو) على انتونى تركه العمل فى الجيش والزعامة السياسية وتحوله إلى أحمق تلعب به أهواء غانية ! ويقول أنه أصبح نسمات باردة تطفىء من لظى شهوة الغجرية — كيلوباترة ! وأن أحد أعمدة العالم الثلاثة قد تهاوى وسقط ! ثم يدخل على الفور أنتونى وكليوباترة . وقد وصلت الرسل من روما — إلى أنتونى ، فترى ذلك الهجوم الذى شنه فيلو على أنتونى يتوازن فى كفة مع التهاب عاطفة (أنتونى) والصورة السامية التى يفهم فى إطارها الحب ..

كليوباترة : إذا كنت تحبنى حقا .. فقل لى إلى أى حد ؟

أنتونى : إن الحب الذى يعرف الحدود فقير هزيل .

كليوباترة : سأقول لك إلى أى مدى يمكن أن يصل غرامنا

أنتونى : إذن عليك أن تبحثى عن سماء جديدة وأرض جديدة !

وحينما تقول له كليوباترة أنه يتلقى الأوامر من روما ، وأن الرسل قد وصلته إليه من زوجته ومن أوكتافيوس ، وأن عليه أن يصغى لما يقوله أهل روما ، ينفجر أنطونى قائلا :

أنتونى : فلتذب روما فى نهر التيبر ، وليهو صرح الإمبراطورية الشامخ ! إن هنا مكانى . ما الممالك إلا طين ، والأرض بروثها تطعم الحيوان مثلما تطعم الإنسان . إن شرف الحياة وسموها فيما نفعله الآن ..

(يحتضنها)

وحينما ينصرف أنتونى وكليوباترة يختتم (فيلو) و (ديمتريوس) المشهد — بصفتهما أعضاء فى الكورس الجديد ! فهما يعلقان على العلاقة بين أكتافيوس ، وأنتونى وعن احتقار أنتونى لزميله فى حكم الإمبراطورية ، وعن فقدان أنتونى نفسه حينما يكون مع كليوباترا ، وهكذا نرى أن الكورس دائما يتدخل هنا ليقدم لنا صورة المشهد من زاوية أخرى غير زاوية الأشخاص أنفسهم ، فالكورس يعلق أحيانا وأحيانا يسرد — وهو دائما ليس وحيدا ، بل مرتبط أساسا بالأحداث الدرامية المزامنة له .

★★★

الشعراء الرومانسيون الانجليز

مقالات حديثة فى النقد

نشرها : ماير هـ · ابرامز

يضم هذا الكتاب مقالات حديثة عن كبار شعراء الانجليزية فى « العصر الرومانسى » كما يسميه محرر الكتاب. ويمتاز الكتاب بأنه يعرض معظم وجهات النظر النقدية تجاه الشعر الرومانسى بصورة عامة بل إن فيه مقالات تتعارض فى المنهج الذى تتبعه والحقائق التى تقدمها تعارضاً أساسيا وجوهريا ، ولكنها مع ذلك لاتختلف فى أنها محاولات صادقة — علمية على الأقل — ترمى أولا وأخيراً إلى إلقاء الضوء، دون فرض رأى خاص لأحد الكتاب .

وينقسم الكتاب إلى سبعة فصول— الأول يتناول العصر الرومانسى بصورة عامة ويشتمل على ثلاث مقالات ، الأولى بعنوان « فى التفريق بين الاتجاهات الرومانسية » بقلم « أرثر أ . لفجوى » ، والثانية بعنوان «تركيب الصور الفنية للطبيعة فى الشعر الرومانسى » بقلم « و . ك ويمسات » ، والثالثة بعنوان « النسيم المتجاوب : استعارة رومانسية » بقلم « ماير هـ. إبرامز » وهو الذى تولى تحرير الكتاب ونشره ، وهذه المقالة هى التى سأحاول عرضها هنا ، لأنها تمثل طريقة الأستاذ إبرامز فى التحليل وتمثل اتجاها جديداً فى معالجة الصور الفنية عموما ، وفى الشعر الرومانسى بصفة خاصة ، ولم يكد يسبقه إلى هذا المنهج سوى الشاعر الإنجليزى « الأمريكى الأصل» و. ه أودن فى كتابه « الطوفان الجارف » والذى درس فيه صورة البحر فقط كما استعملها الشعراء الرومانسيون .

ويشتمل الفصل الثانى على ثلاث مقالات تتناول « وليم بليك» ، ثم تطالعنا أربع مقالات رائعة فى الفصل الثالث عن « وليم وردزورث » ثم ثلاث مقالات عن كولريدج فى الفصل الرابع ، فثلاث أخرى عن بيرون فى الفصل الخامس ، منها مقالة ت . س

اليوت الشهيرة ، التى كان قد نشرها من قبل فى كتابه « فائدة الشعر والنقد » ثم أربع مقالات عن شللى فى الفصل السادس – أما كيتس ، فيبدو أنه على ضآلة انتاجه الشعرى لايزال يستأثر بأكبر قدر من الآراء المتضاربة حول مذهبه فى الكتابة وأساوبه وفلسفته وأفكاره العامة . ففى الفصل السابع نراه يستأثر بخمس مقالات تتفق قليلا وتختلف كثيراً فى منهجها والحقائق التى تقدمها .

ومحرر هذا الكتاب هو الدكتور ماير ﻫ . إبرامز أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة كورنيل بالولايات المتحدة . وسبق له أن نشر كتبا كثيرة يدور معظمها أيضاً حول الشعراء الرومانسيين ، وأشهرها خاصة فى القاهرة هو « المرآة والمصباح – النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية » . وإذا كان للمرء أن يذكر شيئا يتميز به الدكتور إبرامز حتى فى مقالاته القصيرة التى ينشرها فى مجلة ذا كينيون ريفيو The Kenyon Review فهو منهجه المحدد المذهل فى دقته ، ولغته المنمقة المذهلة فى تنميقها فهو (فى هذا الكتاب وفى غيره) يبدأ دائما بعرض نتائج دراسته فى باب مستقل من أبواب مقالته يضع فى رأسه رقم (١) ثم ينتهى من هذه النتائج التفصيلية إلى تحليل أعم لموضوعه تحت رقم (٢) ثم ينغمس فى تفسير يبتعد به عن التفصيل إطلاقاً ويناقش الفكرة العامة التى انتهى إليها وهكذا . . حتى أن المرء ليحس أنه يطالع رسالة جامعية مصغرة أشد التصغير فى تبويبها وتصنيفها ونتائجها ومنطقيتها . . ولولا لغته التى يفضل دائما أن تكون ممتدة الجمل زاخرة بالغريب لكانت أعماله فى متناول الجميع حتى المبتدئين منهم .

والمقالة التى أحاول عرضها هنا نموذج لكل خصائصه ، هذا إذا تجاوزنا عن لغته ، فهى تمثل طريقته فى الدراسة والتحليل ، وما أحرانا – وخاصة فى دراسة الشعر – أن نتبع هذه الطريقة . إنه يتناول صورة فنية شائعة بين الرومانسيين – وهى صورة النسيم فى الطبيعة الذى يتخذ دلالات نفسية حيوية عند الشعراء ، ويمثل لديهم روحا فى الطبيعة تتجاوب مع أرواحهم ، ويرتبط خموده وهبوبه بحالاتهم النفسية من خمود وهبوب أيضاً . وهو فى تناوله لهذه الصورة ينفرد بطريقته الخاصة فى التحليل والعرض ، فيقدم بعض الشواهد من المادة التى جمعها من الشعر الرومانسى فى بحثه لصورة « النسيم المتجاوب » كما يسميها ، وبعد عرض هذه الشواهد ينتقل إلى أصل هذه الصورة فى التراث الأدبى والدينى الذى انتهى إلى العصر الرومانسى ، ثم يناقش قضية عامة هى

قضية « الأنماط الفطرية » كما وضعها « كارل جوستاف يونج » ، وكما انتفعت بها الآنسة « مودبودكين » فى تفسير كثير من الشعر الإنجليزى فى كتابها « الأنماط الفطرية فى الشعر » ويرفض الأخذ بها لأن اللجوء إلى علم النفس لتفسير الأعمال الأدبية أو حتى الظواهر الأدبية يحطم فردية هذه الأعمال ، ولا يلقى بالضوء على جوانبها الفنية ، ويجعلها تشترك مع غيرها من ظواهر السلوك أو تراث البشر الشائع الذى لم يتشكل بأشكال فنية .

يبدأ إبرامز مقالته بالاشارة إلى ملاحظة أبداها أحد كتاب العصر الرومانسى المتأخرين ، وأشار فيها أول إشارة إلى هذه الصورة — صورة النسيم المتجاوب — يقول :

كتب هنرى تايلور عام ١٨٣٤ يقول إن الهجوم الذى شنه وردزورث على لغة الشعر فى القرن الثامن عشر قد نجح فى أن يجعل الشعر — فى بعض خصائصه — قريبا من لغة الحديث المنطوقة . ولكن لغة شعرية جديدة قد حلت فى الواقع وبصورة خفية محل لغة الشعر القديمة — ثم يسخر من هجوم الرومانسيين على اللغة الخاصة بالشعر فى القرن الثامن عشر قائلا أنهم لم يقتصروا على اصطناع لغتهم الجديدة تلك ، وإنما حشوها ألفاظ تقليدية وعبارات شاعت بينهم وانتثرت فى حنايا شعرهم بطريقة تدل على أنهم لم يكونوا يحسون بدلالاتها الحقيقية مثل كلمة « طليق » و « ساطع » و « وحيد » و « حلم » ، وخاصة الأشكال اللغوية المختلفة لكلمة « يتنفس » أو « التنفس » — ويضيف تايلور قائلا إن فعل يتنفس قد أصبح « كلمة شعرية يمكن أن تدل على أى شىء إلا التنفس » .

ويعلق إبرامز على ذلك قائلا : إن « التنفس » مجرد مظهر واحد من مظاهر تيار عريض ساد الشعر الرومانسى ، وهو « حركة الهواء » بصفة عامة سواء كان ذلك نسيما أو أنفاسا ، رياحا أو شهيقاً أو زفيراً ، وسواء كان الدافع على « حركة الهواء » قوى الطبيعة أو رئتى الإنسان . وكيف نتجاهل أن يكون شعر كولريدج ، وردزورث ، شللى بيرون عاصفا تهب فيه الرياح من كل جانب !؟ ألا يدهشنا ألا تكون الرياح سمة من سمات المنظر الطبيعى فحسب ، وإنما تكون عاملا يؤثر أشد الأثر فى نفس

الشاعر وتفكيره ؟! إن الريح الهابة التى ترتبط عادة بانتقال الطبيعة من الشتاء إلى الربيع تصحبها عملية ذاتية معقدة وهى الإحساس بعودة الاتصال بعد العزلة ، وتجدد الحياة والتفجر العاطفى بعد موت المشاعر والخمود، بل وترمز إلى انطلاق القوة الخلاقة بعد فترة من عقم الخيال .

ونجد فى قصيدة « كولريدج » التى سماها « الحزن » أول مثل على هذه المعادلة الرمزية . فالشاعر يبدأ تأمل موضوعه فى أبريل الشهر الذى يصبح — كما هو فى قصيدة ت . س . اليوت : الأرض الخراب — أقسى الشهور ، لأنه حينما يخرج الحياة من الأرض الميتة ، يجدد الحياة العاطفية فى قلب المشاهد ويمزج الذكرى بالرغبة فيؤلمه ويوجعه .

وحالما تبدأ القصيدة تداعب أذاننا أنغام نسيم خافت النبرات ، تنبعث من مزمار حزين ، تتردد ذبذبات ألحانه الغريبة فى معظم القصائد التى نحن بصددها . فهذا المزمار النائح ينبىء عن قرب هبوب عاصفة ينتظرها شاعرنا ، آملا أن توقظه من سباته ، ثم تطير بروحه وتحلق ، وتحرر ،

الحزن المخنوق النائم البارد

الذى لا يجد له مخرجا طبيعيا ولا خلاصا ..

وبينما يأخذ الشاعر فى استعراض الأحزان التى قطعت عليه كل سبيل للاتصال العاطفى بالحياة ، وشلت ملكاته الشعرية و « روح خياله الخلاقة » ، تهب الرياح من كل جانب وتزداد شدة حتى تمسى عاصفة تهطل بالأمطار الغزيرة وتبعث من المزمار موسيقى صاخبة . وسرعان ما نجد صدى العاصفة الطبيعية يتردد فى نفس الشاعر ، إذ تصاحب أنغام المزمار أنغام عاطفة حية متزايدة الشدة ، يسميها الشاعر « الحياة والعاطفة التى تتفجر فى داخله » — ولا تسكن هذه العاصفة الداخلية حتى تهدأ الريح فى الخارج فتدور القصيدة دورتها وتعود إلى حيث بدأت هادئة ناعمة ، على حين يكون الشاعر قد انتقل من هدوء الجدب العاطفى إلى هدوء القلب الذى ارتوى فسكن .

وتشير خطابات « كولريدج » إلى أن هذه القصيدة قائمة على تجربة واقعية ، فخطاباته تدل على المتعة التى كان يجدها فى تأمله الريح والعواصف ، وتشهد كيف

كان يرقبها . « باحساس غامر وعبارة عميقة وإدراك للرباط الخالد الذى يشد قوتها إلى قوته » كان يسير فى ظلها — كما يقول — « مبهوراً .. وقد غلبنى حزن لا تسبر أغواره .. » ، ويقول :

« لم يحدث يوماً أن شعرت بالوحدة وأنا أسير فى أحضان الصخور والتلال .. فاذا مشيت فى طريق جبلى أحسست أن روحى تعدو وتنطلق وتحلق ثم تعود كأنها ورقة تتقاذفها رياح الخريف ، لكم يتملكنى نشاط طليق النزعات .. فى الفكر والخيال والأحاسيس ونزوات العاطفة .. يهب كأنه ريح عاتية فى قرارة نفسى ، تتجه إلى أمكنة لايعرفها البشر ، وتنبثق من منابع لا أدرى كنهها ، ولكنها تهز كيانى كله .. »

ولايختلف وردزورث عن صديقه كولريدج فى هذا الموقف . تقول أخته دوروثى : « إن رياح الشتاء متعته وبهجته ، وأعتقد أن خصب ذهنه لاينبع إلا فى هذا الفصل من العام » فاذا تفحصنا قصيدته الطويلة « المقدمة » التى يسرد فيها تاريخ حياته ، وجدنا شواهد لاتحصى على هذه النزعة . إذ من البداية إلى النهاية ، نحس أن الريح التى تهب وتسكن ثم تعود إلى الهبوب خيط يشتبك فى نسجها كله ، ويرمز إلى التأثير المتبادل بين الحركة الخارجية فى الطبيعة ، والقوى الداخلية فى الإنسان ، بل إن هذا الخيط هو العنصر الذى يضم خيوط الصور الفرعية ، ويمتد كالتيار الجارف فى كل جزء منها ، دون أن يتقيد بزمان أو مكان .

وإذا كان قدامى الشعراء ينشدون الإلهام من ربته ، فان وردزورث يستوحى النسيم فى بداية هذه القصيدة ! يقول « ملتون » فى بداية « الفردوس المفقود » :

عن أول خطيئة يقترفها الإنسان
وعن تلك الثمرة المحرمة
التى جلب طعمها المميت الهلاك إلى العالم
وجر علينا كل ما نحن فيه من أحزان
وأفقدنا جنات عدن
حتى يعود الرجل الأعظم فينقذنا
ويعيد الينا كرسى النعيم
أنشدينى ياربة الشعر قاطنة السماء ..

أما وردزورث ، فيبدأ « المقدمة » قائلا :

آه ! مباركة هذه الأنسام الرقيقة
تلك التي تهب من الحقول الخضراء
ومن السحب والسماء الزرقاء ..

إن شاعرنا الرومانسي لا « يعرف » آلة الشعر ، وإنما يحس بأنفاس الحياة فيستلهمها فنه ، وهو كما نعرف لم يكن يجلس في حجرة ليكتب شعره أو يمليه على بناته كما كان يفعل ملتون ، وإنما كان يقوله أو يرتجله — إذا جاز هذا التعبير هنا — وهو سائر في الهواء الطليق ، أي وهو أقرب إلى الإله الحي في الطبيعة ، الذي ينفث فيه من روحه .. أنساما مباركة ! لقد تحرر من المدينة ومن أثقال الماضي التي ترين على قلبه .. فقال « لقد عدت أتنفس من جديد » فالطبيعة أيضاً تتنفس .. وهو يصور الرياح في صورة المقابل الخارجي للبعث الروحي في قلبه — ذلك القلب الذي عاد إليه الربيع بعد فصل الشتاء . وهي تقابل أيضاً بعث الالهام الشعري في ذهنه ، فاذا به يماثل بين هذا النسيم وبين وحي الأنبياء إذ تمسهم روح القدس . بل إن ثمة تقابلا استعاريا عابرا بين الخلق الشعري وخلق الكون في صورته البدائية الأولية حينما نطق الله بالكلمة .. « فالطبيعة نفسها » كما يقول وردزورث « هي أنفاس الإله »

فقد أحسست حينما هبت أنفاس السماء
العذبة على جسدي ، بنسيم يتجاوب مع أنفاس الطبيعة
داخل قلبي .. نسيم ناعم خلاق ..
نسيم حي ينتقل في رقة بين الأشياء التي خلقها
ثم يصبح عاصفة ، بل وقوة متفجرة مترددة
تخلط بين كل ما خلقت ..
إنها قوة لاتأتي متسللة في الخفاء .. بل عاصفة
تهب فتزيل الثلوج وفصل الصقيع الذي طال فأمعن في الطول
وتأتي معها بوعود خضراء .. في خضرة الربيع ..
وحياة مقدسة تصنعها الموسيقى والشعر ..

لقد بحت بنبوءة إلى الحقول الفسيحة الطليقة

فأتتني أنغام الشعر تلقائية .. وارتدت روحي ثوبا كنسيا وانفردت بنفسها للصلاة.

وهكذا إذا تتبعنا وصف « وردزورث» لانهياره النفسي في « المقدمة » وجدناه يماثل الفقرات التي يتعرض فيها « كولريدج» لحياته الشخصية في قصيدته « الحزن » ، إذ نراه في قاع جدبه العاطفي ، حينما شعر « باليأس المطلق » ، « دون ما يوحي باستعادة أي أمل » نراه يعبر عن شفائه بمخاطبة النسيم المتجاوب معه :

إيه أيها الفرح الجياش

يا من تنطلق بين الحقول فتهزها في رفق ..

أيتها الأنسام والرياح الناعمة التي تتنفس أنسام الفردوس وتتسرب إلى عمق أعماق النفس !

ويقول « لقد عاد الربيع .. لقد رأيت الربيع يعود ! »

بل إنه يصور تأثير أخته « دوروثي » عليه في صورة نسيم ربيعي منعش :

إن أنفاسك يا أختي العزيزة

ربيع رقيق يخطو أمام أقدامي

كما أن معظم عبارات « وردزورث » التقليدية تشير إلى نسيم الطبيعة الذي يهز روحه » أو إلى «الرياح التي تهب عليه من حقول لم تزل نائمة»أو نراه يصغي إلى أصوات :

تسكن في الرياح البعيدة مغلفة بغموض وخفوت

تنهل منها قوى البصيرة والتأمل

أو يؤكد أن :

قوى البصيرة

تكمن في جيشان الريح الخفية

وتتجسد في أسرار الكلمات ..

وإذا كنا لانزال نذكر الحلم الذي رآه « وردزورث» ورأى فيه البدوي الذي يمتطي ظهر جمله ، فلابد أننا نذكر أيضاً أن قوقعة البدوي كانت« تصدر أصواتا عاصفة متوافقة الأنغام وتحمل في طياتها أكثر من نبوءة »

وكان بها من الأصوات مالا تقوى على النطق به كل الرياح
وكان لها من القوة ما يحلق بالروح فى أجواء الأفراح »

وفى اللحظة التى يلتقى فيها وردزورث مع صديقه كولريدج لكى يقرأ له الأول قصيدته « المقدمة » ، نرى مشهداً فريداً بين الصديقين. إن كولريدج يعانى من هبوط شديد فى روحه المعنوية ، بل إنه انقطع تقريباً فى هذا الوقت عن الكتابة ، ومضت عليه خمس سنوات – منذ أن كتب قصيدته الحزن– وهو فى حالة يرثى لها من الكآبة والضيق . وأخذ « وردزورث» يقرأ فى مهل قصيدته ، بينما أخذ كولريدج يصغى فى صمت ، وقد تملكه صوت الشاعر كأنه« ريح هابة تصافح روحه الخاملة بعد أن كاد أملها أن يذوى » فأيقظها يقظة مؤلمة ، إذ أحس « الأنفاس الحية الخفية تتسرب إلى نفسى كأنها روح النمو الربيعى » .. فكتب قصيدة إلى وليم وردزورث يصور شعوره فيها قائلا :

لقد مزقتنى العاصفة ودارت بى
حتى أصبحت أفكارى جيشانا مجسداً
آه ! بينما كنت أستمع إليك بقلم محطم
عاد كيانى إلى الخفقان من جديد
ومثلما تعود الحياة إلى الغرقى
و يثير فرح الحياة الملتهب حشداً من الآلام
أحسست بوخزات الحب الحادة ، تستيقظ كأنها رضيع مشاغب يصرخ صرخته الأولى فى قلبى ..

ويستمر الدكتور إبرامز فى تعديد الشواهد الشعرية المشابهة ، ثم يمر مر الكرام على بيرون قائلا إنه يسير فى نفس الاتجاه .إن تشايلد هارولد وجد روحه تشارك «عنف العاصفة الألبية » وصور التوازى بين حالته النفسية وبينها حين انفجر الشعر فى رأسه فى تلك اللحظة . ويشير إلى دى كوينسى قائلا : حينما كان دى كوينسى طفلا فى السادسة تسلل سراً ووقف إلى جانب سرير أخته الحبيبة التى كانت تحتضر « فبدأت ريح رزينة فى الهبوب » فى حين سمعت أذنه هذه الأنغام الأيولية البعيدة » وتحولت عينه من « النضج الذهبى للحياة فى الخارج فى ظهر أحد أيام الصيف » لكى « تستقر على

الصقيع الذى انتثر على وجه أختى .. وفى الحال تملكتنى غيبوبة .. وخيل إلى أن روحى ترتفع فى الهواء كأنما تعلو بها أنسام هابة » .

ولا يقف المؤلف طويلا عند شللى وإنما يشير إليه أيضاً فى إيجاز قائلا إن أشهر قصيدة كتبها شللى موجهة مباشرة إلى الريح فى صورة من يطالب الالهام ويلتمس الغفران. ففى الفقرات الأولى من القصيدة نجد « الرياح الغربية الضارية » مدمرة للحياة وحافظة لها فى الوقت نفسه إذ أنها فى الخريف تنتزع الأوراق العجفاء وتمزقها وتحطم البذور ، لكى تهب فى فصل قادم رياح غربية من لون آخر « أختك الزرقاء التى تهب فى الربيع » ، فتنفخ بوق البعث ، وتعيد الحياة إلى البذور ، وتدعو البراعم إلى الطعام كأنها قطعان الأغنام .. وما طعامها هنا إلا الريح نفسها التى تهزها وتبعث فيها الحياة .. وفى الفقرة الأخيرة نرى شللى يصيح طالبا من الريح أن تهب عليه فى خريف روحه ، بل تهب فيه وتنفخ فيه من روحها كأنه مزمار أو قيثارة هوائية . . « فلأكن قيثارتك مثلما جعلت الغابة قيثارتك » ويطلب منها أيضاً أن تسوق الأوراق الذابلة فى أفكاره الميتة وتذروها على الكون « حتى تسرع بالميلاد الجديد » وفى قمة القصيدة حيث تنفخ الريح العاصفة بوق الفناء والبعث تصل المقارنة إلى ذروتها بين تأثير الريح على الأرض التى لم تستيقظ بعد ، واستلهام المنشد للشعر . وربيع الروح الإنسانية فى كل مكان :

فلتكونى أيتها الروح المتوحشة روحى أنا !
فلتكونى أنا أيتها المندفعة التى لاتعبأ بشىء !
فلتمرى خلال شفتى إلى الأرض النائمة ..
بوقا يحمل النبوءات ! إيه أيتها الريح
ترى هل يغيب قدوم الربيع إذا ماجاء فصل الشتاء !؟

ونجد الريح عند شللى فى مواضع أخرى كثيرة مثيرة للالهام ورمزاً له ، فى مقالاته النثرية وقصائده على حد سواء . تبدأ قصيدة « الاستر » بطلب الإلهام من « أم العالم الذى لايسبر له غور » .

فى رزانة وسكون
كأننى قيثارة نسيها العازفون طويلا
أنتظر الآن أنفاسك أيها الأب الكبير
عسى أن تغنى أوتارى إذا مستها تمتمات الهواء

أما ختام قصائده عموما فهو دائما مزيج من الريح الحقيقية والريح المجازية ، بل مزيج من الأمل واليأس ، والتحول الدائم من السكون إلى الحركة ومن الحركة إلى السكون :

إن الأنفاس التي كنت أنشدها فى أغنيتى
تهبط على — كالوحى — وتسوق سفينة روحى
بعيداً عن الشاطىء ، بعيداً عن الحشد المرتعد
الذى لم يسلم يوما أشرعته إلى العاصفة ..
فدارت الأرض والسموات الفسيحة دورات أبدية
ووجدتنى أولد هناك .. بعيداً .. فى الظلام والخوف ..

وإذا تناولنا هذه المعادلات الرمزية — كل معادلة على انفراد — وأعنى بها المعادلات الرمزية بين النسيم والأنفاس ، وبين النفس والتنفس والإلهام وبعث الحياة فى الطبيعة والروح — لم نجد أن أيا منها رومانسى أصيل ، أو من ابتداع قريحة حديثة العهد على الإطلاق .. فكلها أقدم من التاريخ المدون . وهى كامنة فى تكوين اللغات القديمة وشائعة على أوسع نطاق فى الأساطير والفنون الشعبية ، بل تكون بعضا من أعظم مظاهر التقاليد الدينية . فالكلمة اللاتينية Spiritus كانت تعنى الريح والأنفاس والنفس جميعاً ، وكذلك كلمة Anima اللاتينية وكلمة Pneuma اليونانية وكلمة ruach العبرية — وكلمة atman السنسكريتية ، وسائر الكلمات المقابلة فى اليابانية ، ولغتنا العربية بطبيعة الحال . أضف إلى ذلك أنه فى الأساطير والدين تلعب الرياح والأنفاس غالبا دوراً جوهريا فى خلق الكون والإنسان . ففى البدء تحركت روح الإله ، أو أنفاسه أو رياحه على وجه الأمواه ، وبعد أن تشكل الانسان « نفخ الله فيه من روحه أنفاس الحياة فأصبح الانسان روحا حية » وحتى فى التوراة كان للانفاس والرياح قوة ضافية على بعث الحياة بعد الموت . « يابن الإنسان . تنبأ وقل للريح . أيتها الأنفاس هى من الرياح الأربعة وابعثى الأنفاس فى هؤلاء القتلى حتى تعود لهم الحياة » وقال المسيح ما يشبه هذا « لا تعجب إذا أخبرتك أنك لابد أن تولد ثانيا .. إن الريح تهب بعد أن تتوقف . . وهكذا يجب أن يبعث كل من خلقته الروح » ولكن أنفاس الله فى الكتاب المقدس يمكن أن تكون أيضاً عاصفة مدمرة ، ترمز إلى انفجار غضب الله ، كما ترمز إلى نعمة الحياة والرضا .

وعلى نفس الصورة نجد أن آلهة الريح فى أساطير اليونان والرومان تبدو مدمرة لابد من إرضائها وتقديم القرابين لها — وهى مع ذلك — وبخاصة الرياح الغربية ، (زفيروس) أو (فاڤونيوس) طالما تعزى إليها قوة الإحياء والإخصاب ، وهذه حقيقة لم تفت مؤلفى دوائر المعارف فى العصور الوسطى ، كما أشار إليها تشوسر أيضاً .

عندما هب زفيروس بأنفاسه العذبة
فألهم النباتات الرقيقة حياتها
على الربى والسهول الفسيحة ..

فالعلاقة إذن بين الريح والإلهام Inspiration علاقة يدل عليها اللفظ الأخير Inspire الذى كان يعنى يوما ما « ينفخ أو يتنفس فى الداخل » Inspire وحينما نقول إن رجلا تلقى الوحى المقدس Divine afflatus فان المعنى الحرفى لذلك هو أنه تلقى أنفاس أو رياح الإله أو ربة الفن . وطبقاً للعقائد القديمة كانت هذه الأنفاس الصادرة عن قوى ما وراء الطبيعة تدفع الأنبياء أو الشعراء المتنبئين إلى النطق بالأقوال المقدسة .

وبعد أن يستعرض المؤلف جذور هذه العلاقة فى الديانات السماوية وسواها ، ويستعرض جذورها فى فلسفات اليونان والرومان والجماعات البدائية ، يتساءل قائلا :

ويحق لنا الآن أن نسأل هذا السؤال . . ماذا يمكننا أن نفهم من ظاهرة « النسيم المتجاوب » فى الشعر الرومانسى ؟ إن الإجابة تبدو واضحة للغاية فى هذه الأيام . وقد يبدو من الغريب أن أرفض طويلا أن أسمى الريح « **صورة فطرية** » ، وقد كان يمكن ألا أتردد فى استعمال هذا اللفظ السهل إذا كان ما بين أيدينا مجرد التوحيد بين رمز مادى دائم وبين حالة نفسية .. إذ أن اصطلاح « **صور فطرية** » كما هو مستعمل الآن فى النقد الحديث يوحى بدلالات لا نريدها هنا ، فمثلا حتى نشرح أصل أو منشأ صورة الريح كرمز للحياة الباطنة فى الإنسان والأشياء يكفى أن نشير إلى طبيعة الإنسان التى فطره الله عليها وإلى بيئته المادية العامة ، فكون الأنفاس والريح مظهرين لشىء واحد هو حركة الهواء ، وكون التنفس دليلا على الحياة وتوقفه دليلا على الموت ، أمور يلاحظها الإنسان العادى مثلما نبصر الشهيق والزفير ، واليأس والفرح ، والنشاط والخمول ، والميلاد والوفاة فى الإيقاعات البيئية الدائمة للطبيعة من سكون وعاصفة ، وجفاف وأمطار ، وشتاء وربيع . وإذن ، فاذا كانت هناك علاقة بين تجربة داخلية عامة ،

وبين شبيه لها فى عالم الطبيعة أصبح من السهل أن تشيع فى تراث البشر البدائى ويتضمنها أدب الإنسانية الشائع المكتوب منه والمشفوه . ولا أعتقد أن بنا حاجة إلى أن نفترض مثلما يفعل « يونج » أن الصورة الفنية بعد أن تؤثر فى جهازنا العصبى تتسرب إلى الباطن ثم تظهر بصورة متقطعة من لاشعورنا البشرى. ولكننا بطبيعة الحال إذا أحطنا الصورة الفطرية بسياج من الحياد التام، أى إذا نبذنا كل إشارات غامضة إلى « الصور البدائية » أو إلى « الذاكرة البشرية » أو إلى « الأعماق الخارجية عن حدود الزمان » ، وجدنا أن نقد الصور الفطرية سوف ينبع ويعتمد أساسا على الاستجابة الإنسانية العامة لهذه الصور فى كل زمان ومكان .

بالنسبة للنقد الأدبى نجد أن الرأى الأخير لايتقيد بمقدار تبرير الظاهرة تبريراً نفسيا ، وإنما يحتكم دائماً إلى قدرتها على تفسير أحد النصوص. واستناداً إلى هذا الرأى يمكننا أن نتهم النقد القائم على أساس نظريات الصور الفطرية بأنه نقد يشوه إن لم يحطم خصائص الأعمال الأدبية التى يشرحها . فان القارىء الذى يصر على البصر فى الخصائص الفنية الدقيقة للقصيدة وتحديها عليه يكتشف أنماطا لمعان بدائية عامة لايقصدها الشاعر وخارجة قطعا عن نطاق القصيدة ، ثم يعتبر ذلك أهم من القصيدة نفسها — يدمر فردية القصيدة ويهدد بالغاء كيانها كعمل فنى .. وإذن فان نتيجة هذه القراءة هى تحطيم التنوع الحافل الذى يتسم به كل عمل فنى وحصره فى مفهوم واحد أو فى عدد محدود جداً من المفهومات أو «الأنماط الفطرية» والذى يمكن أن تشترك فيه أكثر من قصيدة؛ بل والذى تشترك فيه مظاهر كثيرة غير فنية كالأساطير والأحلام وتهويمات اللاشعور.

وينتهى الدكتور براوز من بحثه الشائق إلى أن الموضوع جدير بالدراسة الفنية أولا قبل أن يكون جديراً بالدراسة النفسية ، وكم من موضوعات تتصل بعلم الإنسان Anthropology أو علم الاجتماع أو علم النفس يمكن أن تضل سير الباحثين بأن تنحرف بهم عن الدراسة الأدبية الخالصة ، وتزج بهم فى ميادين لا صلة مباشرة لها بالفن فى ذاته .

أما المقالات الأخرى التى يشملها الكتاب فهى ممتعة حقا ولكن أكثرها إثارة وجدة هى المقالة التى عرضناها، والمقالات الخاصة بوليم وردزورث . وتلك الخاصة بالشاعر جون كيتس . ولايمكن أن يقال بعد ذلك إلا أنه كتاب جدير بالقراءة والتأمل والدراسة .

السير موريس باورا
الخيـال الرومانسى

THE ROMANTIC IMAGINATION

by : SIR MAURICE BOWRA

Oxford. Paperback 1961.

مؤلف هذا الكتاب هو السير موريس باورا أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد والدارس المتعمق للأدبين اليونانى واللاتينى ، وهو يحاول فى هذا الكتاب دراسة مفهوم الخيال عند الرومانسيين ، والوظيفة التى لعبها فى خلق شعرهم ذى السمات الخاصة به ، ويلجأ إلى التطبيق والتحليل الموضوعى فى معظم أبواب الكتاب بعد مقدمة عامة عن تصور الرومانسيين للخيال و كيفية استفادتهم منه .

ويبدأ السير باورا كتابه قائلا :

« إذا أردنا أن نلتمس خصيصة واحدة تميز بها الشعراء الرومانسيون الإنجليز عن شعراء القرن الثامن عشر ، وجدناها فى اهتمامهم الشديد بالخيال ، وبمفهومهم الخاص عن تلك الملكة . فشعراء القرن الثامن عشر ونقاده مثل « بوب » والدكتور جونسون ودرايدن قبلهما ، لم يكونوا يلقون بالا إليه أو يلتفتون فى حماس إلى الدور الذى يلعبه فى الشعر ، وإنما كانوا يتحدثون عنه فى تحفظ وعلى شريطة أن يخضع دائما لما أسموه الحكم (بمعنى العقل أو المنطق) ، وهم يعجبون باللجوء إلى الصور الفنية فى الشعر ولكن هذه أيضاً لم تكن تعنى أكثر من الانطباعات البصرية أو الاستعارات . وهم

(١) ظهرت أول طبعة من الكتاب عام ١٩٥٠ ثم أعيد طبعه عام ١٩٦١ فى الأغلفة الخفيفة من مطبعة جامعة أكسفورد .

يميلون إلى معالجة التجارب الإنسانية العامة التى يشترك فيها الجميع ، ولا يحتفلون بالأهواء الشخصية أو النزوات الفردية التى يشتط الخيال فى البعد بها عن الواقع — فالجانب المألوف من الحياة ، وصدق تصويره يحتلان المكان الأول فى شعرهم .

أما الرومانسيون فكانوا كلفين بالغريب والغامض من تجارب البشر ، كانت الرحلات التى تضرب فى أشد البقاع غرابة وغموضاً تستهوى أفئدتهم وتلهب أخيلتهم حتى انعكس ذلك فى حياتهم وشعرهم بصورة لم يسبق لها مثيل فى الشعر الانجليزى ، ونحن إذا تأملنا شعر « وليم بايك » و « كولريدج » ، و « وردزوث » ، و «شالى » و « كيتس » ، وجدنا اتفاقا يكاد يكون تاما حول مفهوم الخيال ، والدور الذى يلعبه فى الشعر ، رغم الفروق الجوهرية التى تميز كلا منهم عن صاحبه . ويعزو السير « باورا » ذلك إلى عاملين : أولهما الإيمان الكبير بالنفس البشرية وفرديتها وثانيهما الايمان بقدرة الشاعر على الخلق ، وأن هذا الخلق يجب أن ينبع من باطن النفس ، ويكتشف أغوارها .

وقد قوى إيمان الرومانسيين بالخيال نتيجة لعوامل أخرى دينية وميتافيزيقية . فالفلسفة الانجليزية ظلت قرنا كاملا خاضعة لتأثير نظريات « جون لوك » الذى قال إن الادراك العقلى سلبى تماما — أى مجرد تسجيل للانطباعات الخارجية « مراقب كسول للعالم الخارجى » . وكان منهجه ملائما لعصر غلب فيه التأمل العلمى الذى كان نيوتن أصدق من يمثله . فالتفسير الآلى الذى قدمه الفلاسفة والعلماء للعالم يعنى أن أحدا لم يكن يهتم بالنفس الإنسانية ، وخاصة بعقائدها الغريزية التى لاتقل خطراً عن قضاياها المنطقية . وهكذا رأينا « لوك » و « نيوتن » يقرران وجود إله فى كونيهما ، فيقرر الأول وجود الاله لأن « الطبيعة بكل ما فيها من دقة وإتقان تشهد بكفاية على وجود رب » ويقرر نيوتن ذلك استنادا إلى ان آلة الكون الضخمة تقطع بوجود محرك لها ! ولكن الرومانسيين لم يكونوا يكتفون بهذا من الدين . فايمانهم ينبع أساسا من إحساسهم — ومن تجربتهم . وهكذا كان عليهم أن يبحثوا عنه فى ذواتهم قبل أن ينشدوا تبريرا منطقيا لوجوده .

ومن هذا الإيمان بالدين النابع من الذات ، نشأ إيمان بقدرة هذه الذات على الخلق الذى لابد أن يتوسل بالخيال — فهذه الملكة وحدها قادرة على التحرر من المنطق

التقليدى، والتهويم فى أكوان جديدة بحثا عن الخلود. وحينما نبذ الرومانسيون التفسيرات التى قدمها لوك ونيوتن عن العالم المحسوس ، كانوا يلبون نداء داخليا يهيب بهم أن يرتادوا عالم الروح ارتيادا أعمق وأشمل . فكل منهم يؤمن بوجود عالم مختلف عما نراه ونعرفه ، وكان هذا العالم مقصدهم الذى ينشدون . ولقد أرادوا أن يتغلغلوا إلى الحقيقة الخالدة ، فيكشفوا أسرارها ، ثم يفهموا معناها وقيمتها . فالأشياء المحسوسة — رغم أنها الوسائل التى توصل إلى معرفة هذه الحقيقة — ليست كل شىء ، ولن يكون لها معنى إلا إذا ارتبطت بقوة عظيمة تمدها بالحياة . فما أكثر ما يقف العقل حائرا مشلولا أمام أحاسيسها الدفاقة ..

إن النفس البشرية لتعيش ألف حياة فى لحظة واحدة من الانفعال ، ومهما بلغ المنطق من حدة فلن يستطيع تفسير ما يحدث داخل صدر الإنسان ..

وإذن فقد كان الايمان بالإنسان وفرديته إلى جانب الايمان بالله الموجود فى داخله حافزا دفع الرومانسيين إلى طرح التفسيرات المنطقية الآلية ،والبحث عن منهل لاينضب من الخيال ، يستطيعون أن يردوه فى ثقة ، فيطفىء غلتهم ، ويفسر لهم ألغاز الكون ، الذى كان دائما داخل نفوسهم . فالخيال خلاق .. والخلق من صفات الله .. ومن يمارس الخلق يقترب من الله — ومن يدرى — فقد يعرفه . . يقول بليك : « إن عالم الخيال هو عالم الخلود ، إنه الصدر المقدس الذى سيضمنا بعد أن يفنى الجسد .. إن فى ذلك العالم الحقائق الخالدة لكل شىء ينعكس وجوده فى مرآة الطبيعة..ولا يمكن أن ندرك هذه جميعاً فى صورها الخالدة إلا إذا توسلنا بالخيال الإنسانى » ويقول كولريدج : « وإذا لم يكن العقل سلبيا ، وإذا كان قد خلق حقاً فى صورة الله ،وهذه فى أجل معانيها صورة الخالق — فان أى منهج يقوم على سلبية العقل منهج زائف »

ولايخفى بطبيعة الحال تأثير الفلسفة الألمانية على كولريدج فهو لاينكر أنه قرأ « كانط » و « شلنج » ، ولكن كولريدج كان يركن أيضاً إلى عقائده الغريزية وإحساساته،فكونه شاعراً أولا ومفكراً ميتافيزيقياثانياجعله ينتهى دون اعتماد على فلسفة خارجية إلى تصور لعالم الروح مستمد من إحساس عميق بالحياة الباطنية للناس والأشياء ، ومن إيمانه بأن الخيال الذى يتوسل بالحدس ، أفضل من المنطق التحليلى فى اكتشاف حقائق الأشياء إذ أن الحدس فى هذه الحالة سوف يتخطى العقل

والحواس جميعا ، ويخرج بالانسان إلى عوالم قد لاتكون معقولة ، وقد لا تكون ممكنة الوجود ، وقد يكون بنيانها غير مندرج تحت الانماط التقليدية للحواس الخمس ، ولكنها مع ذلك عوالم تجسد فى غرابتها وغموضها عالم الروح الزاخر بشتى المشاعر التى تدق على الأدراك والفهم والتعبير إلا بهذا السبيل .

ولكن كيف يتم ذلك ؟ إن العقل الذى يصور ويتلقى عند الفنان والمتذوق يجمد المشاعر فى قوالب ثابتة ، ويحدد أنماطها فى صور تقليدية فلايفسح المجال لأشكال جديدة منها أو صور مركبة تكسر هذه الأنماط وتفتتها .. أما عوالم الخيال التى يخلقها التهويم ، فهى وحدها قادرة على ذلك . إذ أنها تنسرح بحواسنا بعيداً عن عالمنا المألوف ، وتدخل بنا فى أجواء شبه أسطورية ، حافلة بدلالات الرمز ودلالات الإيحاء ، وحيث يكتسب كل شىء دلالات مختلفة عن دلالاته فى عالم العقل والمنطق ..

إن عوالم التهويم تشبه الأحلام — وهذه المنطقة الغنية من مناطق الشعور قد تعرضت لرحلات رائدة بعيدة المدى من جانب كولريدج وغيره من الشعراء الرومانسيين .. إذ أن تكسر حدود الزمان والمكان فيها ، وبروز تكوينات غريبة جديدة ، وتحررها من قيود التفكير التقليدى — كل ذلك يجعل المرء يعيش فى دنيا مختلفة تماما عن دنياه ، ويتذوق أنماطا من الخيال لاتوجد فى حياته اليومية ، ويجرب أحاسيس لا عهد له بها من قبل فيثرى ثراء من لون جديد .

ونحن نرى أن وليم بليك قد سبق الرومانسيين جميعاً إلى ارتياد هذا العالم ، فبدأ باللجوء إلى الرمز والتجريد ، وخلق عوالم غريبة مختلطة الدلالات .. فهو يصور قوى الشر المتربصة بالإنسان ، دونما تحديد لكنهها ، أو وقوف على تفصيلاتها الزمانية أو المكانية ، وإنما يخلق رمزاً خاصاً قد يوجد فى واقع الحياة وقد لايوجد .. ويجسد فيه تصويره الخاص لهذا الشر الذى يحس به فى الإنسان وخارجه ..

أيها النمر .. أيها النمر ..
يامن تبرق عيناه فى غابات الليل
أى أيد أو عيون خالدات
استطاعت أن تبنى هيكلك الرهيب ؟
وفى أية أغوار سحيقة أو سماوات

اضطرمت نيران عينيك ؟
أية أجنحة جرؤت على التحليق بها ؟
وأية يد جرؤت على الإمساك بالنار ؟
وأى كف وأى فن يمكن أن يلوى أعنة قلبك ؟
وحين ابتدأ فى الخفقان — أى يد رهيبة وأى أقدام رهيبة ؟

والغموض الذى يميز القصيدة هو ما خلقت من أجله .. فإن جمع تلك الصور هذا الجمع الغريب هو الذى يثير فى النفس أحاسيس جديدة ما كانت لتثار لو اتبع الشاعر المنطق أو لجأ إلى التحليل العقلى التقليدى .

وقد يلجأ « بليك » حقا إلى رسم صور « معقولة » ولكنها حتى فى « معقوليتها » لاتقف عند دلالتها الظاهرة وإنما تتجاوزها لترمز إلى تجارب عديدة منوعة، مكتسبة بهذا بناء رمزيا يوحى ولا يقف عند حدود الصور الحسية :

أيتها الوردة — إنك عليلة !
فالدودة الخفية التى تحوم فى الليل
حين تعوى العاصفة
قد عثرت على مهدك الذى صاغه الفرح الأحمر
وإذا بغرامها الأسود الدفين
يدمر فيك الحياة .

يقول السير باورا : « إذا سألتنا عن معنى القصيدة ، فسوف نقول أنها تعنى ما تعنيه. وهذا واضح كل الوضوح . إنها ترسم صورة وردة هاجمتها دودة فى ليلة عاصفة . وبليك يشرح هذا تماما فى قصيدته . ولكنها — شأن سواها من القصائد الرمزية — تتيح لنا أن نقرأ فيها معان أخرى وتحمل صورها أثقال ارتباطات ثانوية . فيمكن أن نقول مثلا أنها تشير إلى تدمير الأنانية للحب ، وتدمير التجربة للبراءة ، وتدمير الموت الروحى للحياة الروحية . حقا — إنها قادرة على احتمال كل هذه المعانى — ومن حقنا أن نستشف فيها كل هذه الدلالات . ولكن المعنى الأخير للقصيدة يظل دائما داخل القصيدة نفسها ، ويظل يتذبذب فى اختلاف شديد من ذهن قارىء إلى ذهن سواه ؛

فان ارتفاع الرمز فوق مستوى الواقع هنا يفسح الطريق للايحاء التجريدى الذى يكاد يكون مطلقاً » .

فاذا انتقلنا إلى وردزورث وجدناه يلجأ أيضاً إلى الرمز والتجريد ، ولكنه لايفعل ذلك كثيراً ، فهو رجل حواس قبل كل شيء ، ومهما انطلق خياله واشتط فى البعد عن الواقع ، فانه دائماً يعود سريعا ، إلى الأرض ، محاولا فهم الكون « وتذوقه » دون تحليق مجنح فى لانهائيات الخيال ! وحينما وجد السير باورا أن عليه أن يتناول مفهوم الخيال عند هذا الشاعر ، أخذ فى معالجة قصيدة لا يلعب الخيال فيها الدور الرئيسى ، وإنما يلعب فيها الفكر الدور الأكبر — وهى قصيدة « خاطرات الخلود » — ومن العجيب أن كثيراً من النقاد يتناولون هذه القصيدة باعتبارها جوهر إنتاج الشعر وممثلة صادقة لشعره ، وهذا خطل فى الرأى واضح. فالقصيدة ليس لها نظير فى كل ما كتب تقريبا — وإنما يرجع اهتمامهم بها إلى أن فيها أفكاراً فلسفية عن خلق الإنسان وتناسخ الأرواح وصورة الله ، وما إلى هذا بسبيل — فهى تتيح لهم أن يتحدثوا عن مدى تأثر وردزورث بآراء أفلاطون ومدى تأثره بفرويد (١) وهكذا — أما السير باورا فى هذا الكتاب فيتحدث عن تاريخ كتابتها وعن صلتها بحياة الشاعر ، كما يجدر بنا أن نذكر أن الناقد الأمريكى المعاصر « كلينث بروكس » Cleanth Brooks حين تعرض لهذه القصيدة من الناحية الفنية ، قد تعسف أشد التعسف فى استخراج معان ورموز ودلالات لاتحتملها القصيدة بأى حال ، فكتب عنها مقالا فى كتابه « إناء محكم الصنع » (٢) حاول فيه إبراز علاقات داخلية بين صور القصيدة وأفكارها وبالغ فى ذلك مبالغة واضحة ، ولعله بالغ ليؤكد صحة منهجه فحسب .

وأعتقد أن السير موريس باورا كان من الممكن أن يجد فى شعر وردزورث أكثر من مكان يلعب فيه الخيال الدور الرئيسى ، ولكنه فيما يبدو طرق المسلك الممهد ، ولم يأت قطعا بجديد فى « تحليله » لهذه القصيدة . فهو يعلق على هذه الفقرة :

---

(١) طرق ليونيل تريلنج. هذا الموضوع فى تناوله للقصيدة فى كتابه المسمى « الخيال الطليق » .

(٢) المقال بعنوان « مفارقات الخيال »

ليس مولدنا سوى نوم ونسيان
فالروح التى تشرق معنا وتنير لنا الحياة
كانت قد غربت فى مكان آخر
وأتت من ذلك الغور السحيق
لافى نسيان تام
أو فى تجريد مطلق
وإنما نحن نقبل من عند الله مجررين سحبا من البهاء
— حيث منزلنا ومقرنا

فيقول : « لم يكن وردزورث بالرجل الذى يدرج الأفكار فى شعره لمجرد ملاءمتها له ، كما لم يكن ليقول فى الشعر مالا يستطيع أن يؤمن به فى حياته الشخصية . فاذا قال شيئا فهو قطعا يؤمن بصدقه وبأنه الحق وأنه لابد من قوله . **ومن المستحيل أن يقرأ المرء هذه القصيدة ثم لايرى أن وردزورث كان مقتنعا (حين كتبها) بنظرية الوجود السابق على الحياة الأرضية ، فى عالم من المثل أو الأفكار — وأن الطفل يسترجع صورا من هذا الوجود السابق فى طفولته المبكرة .**

«إن نظرية التذكر فى الطفولة أو الاسترجاع تعود إلىأفلاطون.ولكن وردزورث لم يستق هذه النظرية منه ، ولم يطبقها بالصورةالتى اتبعها أفلاطون . فقد استمدها من كولريدج وهنرى فون .. »

وهكذا .. فان السير باورا — على ما يبدو — قد نسى ما انتوى أن يفعله حين تعرض لدور الخيال فى الشعر الرومانسى ، وانساق كغيره فى تيار التفسيرات الحيانية والفلسفية للقصيدة ..

وقبل أن نترك وردزورث ، يجمل بنا أن نشير إلى ما ذكره الشاعر المعاصر و . ه. أودن فى كتابه « الطوفان الجارف » (١) فى معرض حديثه عن صورة البحر فى الأدب وعما ترمز إليه عادة ، وعن دلالاتها المختلفة من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر —

---

(١) The Enchafed Flood : A Study in the iconography of the Sea

إذ تناول فقرة من شعر وردزورث وردت فى قصيدته الطويلة « المقدمة » (١) وعالجها معالجة أبرزت دور الخيال فى خلقها ،وتعرض للدور الرمزى الذى تلعبه صورتا البحر والصحراء ، وناقش دلالتها الفنية ، ولو أنه لم يعلق على ارتباطها فى القصيدة بدنيا الأحلام . فالشاعر فى تلك الفقرة يقول إنه كان جالسا ظهر أحد أيام الصيف فى كهف صخرى أمام البحر ، يقرأ فى كتاب ما ، حين غلبه النعاس وهو يتأمل صفحة البحر الزرقاء . ورأى فى حلمه صحراء شاسعة سوداء خاوية . فانقبض قلبه واعتراه الحزن والخوف ، وإذا به يرى أعرابيا على صهوة جمل يمر به حاملا قوقعة بحرية غريبة ، وكتابا شفافا من نوع لايعرفه . فاطمأن قلبه قليلا واستأنس به ، ولكن البدوى ظل فى سيره ولم يبطىء ، فسأله الشاعر لم لا تقف قليلا فأجاب إن بنى الإنسان قد كتب عليهم الهلاك إذ سيرتفع الماء ويفيض ويغرقهم الطوفان .. وأسرع البدوى فأسرع خلفه عله ينجو ولكن الأول أشار إلى الخلف :

وحينما نظرت إلى الخلف ، حيث أشار
رأت عيناى بحراً من الضوء المتلألىء
مراقا على نصف المهمه المنبسط أمام عينى
وحين سألته عن تفسير ذلك قال :
« إن مياه الأعماق آخذة فى التجمع حولنا »
وحينئذ حث الحيوان الغريب الذى يمتطيه على الإسراع فى السير
وتركنى وحيداً .. جعلت أناديه وأصيح عاليا
لكنه لم يسمع .. ولم يلتفت ، وإنما طفق يعدو ويعدو
حاملا فى يديه الشيئين اللذين كانا ملء بصرى ..
واستمر فى عدوه فى الصحراء اللا نهائية
بينما تطارده المياه المنجرفة على عالم آخذ فى الغرق
وعندها — استيقظت فى رعب شديد
ورأيت البحر أمامى
والكتاب الذى كنت أقرأ فيه إلى جانبى .

---

(١) **The Prelude,** Book V

أقول أنه كان يجدر بمن يتعرض للخيال الرومانسى أن يتناول هذا الحلم ، فهو مرتبط بمفهومات الرومانسيين جميعاً عن الحرية والانطلاق ، ودلالة البحر لديهم ، وارتباطه بالخرافة والأحلام ، واتصال الأسطورةبالواقع بل اندماجها فيه — وهو لب الموضوع الذى يعالجه باورا .

فالسير موريس باورا يتعرض لقصيدة كوليردج «الملاح العتيق»، وهى قصيدة تجسد ما نعنيه بارتباط الخرافة بالواقع ،بل هى المثل الصادق للعوالم الغريبة البعيدة التى يخلقها الخيال الرومانسى ،ويتوسل بها لكى يستحدث تجارب غير مألوفة، يشكلها من مواد تقع فى نطاق الحواس ، ولكنها تتخذ صوراً خاصة عجيبة تضيف إلى عالم الجمال الذى نعرفه مشاعر جمالية غير مألوفة .

وتحكى القصيدة قصة ملاح اقترف إثما بقتله طائرا مسالما ، وكيف كفر عن خطيئته بأن تعرض لعذاب أليم فى البحر ، تاه فيه وقتا طويلا — ثم قبل الله توبته بعد أن أخلص فيها وعاد إليه الإيمان الحقيقى بالله ، وهو حب كل ما خلق الله ، وعدم إيذاء أى من الكائنات كبيرها وصغيرها .

وتبدأ القصيدة بأن يقابل الملاح العتيق ثلاثة فتيان متوجهين إلى حفل زفاف فيستوقف أحدهم ويقص عليه كيف أبحرت السفينة، وكيف ضلت الطريق فى القطب الجنوبى وأحاط بها الجليد من كل مكان وغدا لذع البرد قارسا ..

وأخيراً مر طائر « القادوس »
مخترقاً سجف الضباب
وكأنما هو فرد منا مؤمن بالمسيح
حييناه باسم الله
وقدمنا له طعاما لم يذق مثله طول عمره
فالتهمه وظل يحوم حولنا ويحوم
فاذا الجليد ينفلق ويتشقق فى جلبة كأنها الرعد القاصف
وإذا الربان يقود سفينتنا خلاله !
ومن الخلف هبت ريح جنوبية مواتيه
والقادوس لايزال يتبعنا
كان فى صحبتنا كل يوم .. ما أن ندعوه

حتى يلبي .. فنطعمه ونداعبه !
وسط الضباط أو السحاب
على السارية أو على رسن بها
جثم الطائر تسع أمسيات .
وضوء القمر الفضي يسطع طول الليل
خلال دخان الضباب الناصع
رعاك الله أيها الملاح العتيق
وأنقذك من الشياطين التي بلتك هذه البلية !
ماذا بك ؟ ولِمَ تبدو هكذا ؟
بقوسي ونشابي أرديت القادوس قتيلا ..

وهكذا يقترف الملاح الخطيئة ،ويبدأ في التعرض لكفارة مريرة حتى يغفر الله له ذنبه ، ولكن جوهر الصورة في هذه القصيدة كما يقول الشاعر و . ه . أودن هو أن الملاح قتل الطائر بارادته الفردية ، أى أنه تحمل الوزر كاملا ، وعلى هذا يستطيع أن يتوب ، لأنه فرد مستقل والله لايعترف إلا بالأفراد ، أما الملاحون رفقاء رحلته، فلم يتخذوا من هذه الجريرة مواقف فردية تتفق وكلا منهم ،وإنما تصرفوا تصرفا جماعيا ، تصرفوا بصورة حشد لاإرادة له ، وإنما يساق كالقطيع وراء من يقوده ..

لقد ارتكبت فعلة جهنمية
قد تجر علينا الآلام والمصائب
قالوا جميعاً إنني قتلت الطائر الذى أرسل الريح الرخاء
وقالوا : يالك من تعس ! أتقتل الطائر الذى بعث النسيم والجو الصحو ؟
ثم بزغت الشمس في جلال وعظمة
ليست معتمة أو حمراء .. لكنها مثل وجه الله الصبوح
وعندئذ قالوا جميعاً إنني قتلت الطائر الذى جلب الضباب والأنواء
وقالوا لقد أصبت بقتلك تلك الطيور التي تأتي بالضباب والأنواء ..

وبطبيعة الحال يبدأ السير باورا بايضاح الأصل الحيوى للقصيدة ، ما مصدرها وكيف جاءت الفكرة إلى الشاعر ؟ ثم يبدأ في الحديث عن معالجة الخرافة في الشعر قائلا : « إن أول مشكلة تواجه الشاعر الذى يتناول الخرافة هي أن يربطها بالتجارب

الإنسانية المألوفة ، فاذا استطاع أن يبنى موضوعه الخرافى من لبنات إنسانية يعرفها البشر ويحسونها ، نجح فيما يرمى إليه . ولا ريب فى أن الجمهور الذى كان يستمع إلى هومر قد تقبل ظهور شبح والدة «أوديسياس» لأنه كان يؤمن بالأشباح ، ويعتقد أنالأشباح لابد أن تظهر على هذه الصورة وتتصرف بهذه الطريقة.أما كولريدج فلم يعتمد على استجابة جمهور قرائه للخرافة ، وإنما وجد أن عليه أن يربطها بشيء يعرفونه ويفهمونه — شيء يلمس أفئدتهم وخيالهم — وكان ذلك الشيء هو خصائص الحلم — وكل ما فى الأحلام من غموض .. فهو يتوسل بجو الأحلام حتى يهيئنا للدخول فى عالمه الخاص ، وبعد ذلك يبدأ فى خلق ما يريده فى إطار الحدود التى رسمها — ونقل الغموض الذى يبغيه عن طريق المشاهد الحسية الواقعية »

ويسمى السير باورا هذه الطريقة — بالواقعية الخيالية Imaginative realism

فأسرار الحياة الغامضة المرتبطة بقلب الإنسان وأحاسيسه تنتقل إلينا فى هذا الجو الشبه واقعى بسهولة لأننا آمنا أولا أن هذا عالم أحلام ، وبمجرد أن نسير مع الشاعر فى تجربته ، نجد من اليسير علينا أن ننفعل مع بطله ونتجاوب مع عالمه الخرافى . فهو يمزج هذا وذاك حين يصف موت رفاق الملاح مثلا :

فى ضوء القمر الذى يتبعه النجم الأوحد

اتجه الرفاق إلى واحدا تلو الآخر فى حال شق عليهم فيها حتى الأنين أو التأوه وبوجوههم التى كساها الموت من غمراته وسكراته ، صبوا على اللعنات من عيونهم !

مائتا رجل من الأحياء تهاووا صرعى واحداً بعد الآخر ..

لم أسمع أنة أو آهة .. وإنما صوت جثثهم الهامدة فى اصطدامها المروع بخشب السفينة .

ثم طارت الأرواح من أجسادهم .. منطلقة إلى نعيم أو جحيم .

وأحسست كل روح تمر بجانبى كأنها أزيز انطلاق سهمى من القوس !

ويقول باورا « إن معظمنا حين يقرأ (الملاح العتيق) يستجيب إلى سحرها دون أن يتساءل عن أية أهداف لها خارجة عنها ، وعن الدلالة الرمزية لأى شيء فيها إذ أنها تعيش فى وجداننا بحيوية بالغة تصدنا عن طرح أسئلة منطقية حول أى مشكلة فيها » . وبعد مناقشة الجزء الأول من القصيدة يمضى باورا فى شرح مفهوم الرمز عند كولريدج ، وعلى ضوئه يفسر كثيراً من رموز هذه القصيدة .فالملاح الهرم

لايتوب لأنه تعذب عذابا أليما فحسب، وإنما لأنه أحس بجمال الطبيعة حتى فى الليل البهيم «الذى يمثل وحدة النفس البشرية وظلامها» ولأنه استأنس بكائنات حية «مؤمنة» فأحس بتجاوب معها واتصلت روحه بروحها .

وحدى .. وحدى .. أجل كنت وحدى ..
فى عرض البحر الرحيب .. الرحيب !
لم يشفق قديس واحد على روحى فى عذابها الأليم . .

ولكن الملاح — لأنه فرد مستقل ، لم ينتظر الرحمة من السماء ، وإنما جاءته الرحمة من داخله حين أحب — أحب ثعابين الماء ! وشعر بجمالها وحياتها فى الأعماق ..

وخلال ظل السفينة فى البحر .. راقبت ثعابين الماء ..
كانت تتحرك فى جماعات ساطعة البياض .. فاذا انتصبت قاماتها ..
أشعت نوراً وهاجاً فى شظايا وضاءة ..
وعبر ظل السفينة راقبت كسوتها الزاهية ..
فمن أزرق إلى أخضر ناضر .. إلى أسود مخملى ..
أيتها الكائنات الحية السعيدة !
لايستطيع لسان أن يفصح عن جمالها !
وانبثق من قلبى ينبوع حب لها .. ووجدتنى أباركها دون أن أدرى !
وفى نفس اللحظة .. ابتهلت فى صلاة خاشعة ..
فاذا القادوس يسقط من رقبتى التى تنسمت روح الحرية ..
ويغوص كالرصاص فى قاع المحيط !

والسير موريس باورا يعلق على القصيدة تعليقات تتناول معظم مظاهرها وإن كان يترك الكثير لذهن القارىء.. مثلما يفعل فى باقى فصول الكتاب .. فهو يتناول قصائد كثيرة لشعراء رومانسيين ، ولكنه دائما لايقول كل شىء .. وإنما يدور حول فكرة واحدة يرددها ألف مرة فى كل سطر وكل جملة ، وإذا كان لنا أن نعلق على لغة الكتاب فلابد أن نذكر ذلك الإسهاب الكثير والإطناب الممل ، ولعل السبب فى هذا يرجع إلى أن الكتاب مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته فى أكسفورد، أقول أن التكرار الكثير يبتعد بالكتاب عن مصاف الكتب العلمية الأكاديمية ، ويقترب به كثيراً من درجة الكتب المدرسية التى تساعد الطلاب على الحفظ .. والتكرار له مزايا كثيرة .. كما يعلم كل طالب وكل من كان طالبا !

الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها

SHAKESPEARE'S IMAGERY,

and what it tells us

by Dr. CAROLINE F.E. SPURGEON

يتعرض هذا الكتاب(١) لموضوع من أخطر الموضوعات الأدبية الحديثة ، وهو صلة الفنان بما يخلق ، وهو ليس هنا الموضوع النظرى الذى يعالج من وجهة النظر النقدية أو الفلسفية ، أو النفسية ، وإنما يمثل عمادا بنت عليه المؤلفة دراستها للصور الشعرية عند شكسبير . فقد حير النقاد إلى عصرنا هذا عدم وجود حقائق تاريخية عن حياة شيكسبير أو شخصيته أو صلاته ، أو قلتها قلة تقترب من العدم ، كما حير القراء ومتذوقى الأدب ذلك التنوع الذى يسم كل ما خلق شيكسبير ، وذلك الشمول وتلك الإحاطة اللذان يحسهما كل قارىء لمسرحه أو لقصائده المستقلة ، واختلفت مناهج البحث فى ذلك العالم العريض الذى خلقه شاعر الإنجليزية الأكبر ، ولكن بحثا واحداً منها — على كثرتها — لم يوفق فى الوصول إلى جوهر ذلك العقل الجبار الذى خلق ذلك العالم الحافل بشتى صور الإنسان وانفعالاته على تضاربها وتباينها ، والذى لايقنع من البشر بالظاهر الحسى الملموس وإنما يغوص وراء الخفايا حتى يلمس أشد الجذور إمعانا فى العمق . ولم يسبق باحث إلى دراسة المزاج النفسى الذى خلق هذه الأكوان على رحابتها وأحس بهذه النزعات المتعددة على اختلافها الشديد .

وتخطو المؤلفة فى كتابها هذا خطوة جديدة جريئة فى هذا المجال ، وهو كيف يمكن للصور الفنية فى الشعر أن تلقى الضوء على :

١ — شخصية شكسبير ومزاجه النفسى وأفكاره .

---

(١) صدر هذا الكتاب القيم منذ قرابة ثلاثين سنة ، وقد أصدرت دار أكسفور يونيفرسى برس منه طبعة رخيصة **paper back** طبعت فى الولايات المتحدة سنة ١٩٦٠

٢ – وعلى موضوعات مسرحياته وشخصياته .

وإذا كان ولوجها إلى هذه الدراسة عن طريق الصور الشعرية يبدو مثيراً فهي تبرره بقولها « أو من أن هناك أمراً مطلق الصحة وهو أن مؤلفات أى كتاب يمكن أن تكشف لنا فى صدق عن شخصيته وعن مزاجه النفسى ولون أفكاره سواء كان كاتبا مسرحيا أو كاتبا روائيا ، وسواء كان يصف لنا أفكار الآخرين أو يسجل أفكاره الشخصية .

« أما إذا كان شاعراً ، فأرى أنه عن طريق الصور الفنية فى شعره بصفة أساسية ، – وإلى حد ما بطريقة لا شعورية – يقدم إلينا الشاعر ذاته .

« من المحتمل حقاً أن يكون موضوعيا إلى أقصى حد فى خلق أشخاصه المسرحية وفى تصوير نزعاتهم وأفكارهم (ويصدق هذا على شيكسبير) ولكنه حينئذ يشبه شخصاً لا يبدى تأثراً واضحا فى قسمات وجهه وعينيه إذا انتابه توتر شعورى ، ومع ذلك لا تسلم بعض عضلاته من الاختلاج أو التصلب . إن الشاعر دون أن يدرى يميط اللثام عن أعمق ما يهوى وما يبغض ويكشف عن ملاحظاته واهتماماته ، وارتباطات أفكاره ، واتجاهاته الذهنية وعقائده ، من خلال الصور الفنية – تلك الصور اللفظية التى يرسمها ليوضح شيئا مختلفاً تماما فى حديث أشخاصه وأفكارهم .

« إن الصور الفنية التى يستخدمها الشاعر بطريقة غريزية – وإلى حد بعيد لاشعورية – فى لحظة من لحظات الإحساس العميق المركز تكشف لنا عن تركيب ذهنه وتيارات أفكاره والأشياء والحوادث التى يلاحظها ويتذكرها وربما – وهذه ذات دلالة أبلغ – تلك التى لا يلحظها ولا يتذكرها أيضاً . وتدل تجربتى على أن هذا المنهج يمكن الاعتماد عليه فى الدراما باطمئنان أشد مما لو طبق فى الشعر الخالص . إذ أن الشاعر ينشد الصور الفنية واعيا بها محددا دورها فى القصيدة ، بينما نجد فى الدراما – وخاصة فى المسرحيات التى تكتب فى حرارة الانفعال مثل دراما العصر الآليزابيثى – أن الصور الفنية تخرج من أفواه الشخصيات أثناء انفعال الكاتب بأحاسيسهم وعواطفهم ، كما تطوف بذهنه بطريقة طبيعية . . »

وتمضى المؤلفة قائلة أنه كلما كان العمل الفنى دسما وعلى درجة كبيرة من الإحكام ازدادت قيمة الصور وقدرتها على الإيحاء وهكذا رأت أنها تستطيع أن تعتمد على الفحص

المنهجى المنتظم للصور عند شيكسبير فجمعت كل صوره الفنية الشعرية ، وعكفت على تصنيفها ودراستها مدة تربى على ثمان سنوات .

ولكن أليس لنا أن نتساءل عن مفهوم الصورة الفنية الذى أقامت عليه بحثها !؟ تقول المؤلفة أنها تستعمل لفظة « صورة » هنا لأنها الكلمة الوحيدة بين يدينا التى يمكن أن تشمل جميع أنواع التشبيه وكل أنواع الاستعارة (وهى فى الحقيقة تشبيه مركز) وتقترح أن ننزع عن أذهاننا الإيحاء الذى تحمله الكلمة من أنها تعنى الصورة البصرية فحسب ، فيجب أن نرى فيها (فى حالة هذا البحث) كل صورة خيالية أو تجربة خاصة وفدت إلى الشاعر ليس عن طريق إحدى حواسه فحسب ، ولكن عن طريق ذهنه وعواطفه أيضاً ، والتى يستخدمها فى شكل التشبيه أو الاستعارة بأوسع معانيهما ، يقصد التشبيه أيضاً فى النهاية .

ويمكن لهذه الصورة أن تمتد وتتغلغل فى جزء كبير من أحد المشاهد المسرحية مثلما نرى رمز الحديقة المهملة التى لايرعاها أحد ، فى مسرحية ريتشارد الثانى . كما يمكن أن توحى بالصورة كلمة واحدة مثل « المهم النضج Ripeness is all (الملك لير) ويمكن أن يكون تشبيها بسيطا مستقى من الحياة اليومية مثل: سوف يصدقون ما نقول مثلما تلعق القطة اللبن . (العاصفة) وقد يكون تشبيها دقيقاً من صنع الخيال المرهف مثل :

« يستطيع العاشق أن يسير على خيوط العنكبوت التى تهزها نسائم الصيف اللعوب ولا يسقط . ما أخف زهوه وخيلاءه » (روميو وجوليت) وقد يكون التشبيه على صورة « تشخيص » Personification عريض ، مثلما نرى فى مسرحية « ترويلوس وكريسيدا » الزمن وقد شبه بمضيف عصرى يرحب بضيوفه ويسبقهم إلى غرفهم . كما يمكن أن تومض علينا الصورة فى فعل واحد : إن جلاميس قد قتل النوم . (ماكبث) .

كذلك تعنى « الصورة الفنية » كل ألوان الاستعارة . فالليدى ماكبث تحث زوجها « أن يطلق سهام شجاعته نحو الهدف » ، و « دنكان » بعد نوبات حمى الحياة يرقد فى سبات عميق ، ودنالبين يخشى « الخناجر التى تختفى تحت ابتسامات الرجال » وماكبث « يخوض فى الدم المسفوك » أو « يتخم معدته مع الأهوال » وهكذا ..

ولكن الدكتورة كارولين سبيرجون لا تناقش مفهوم الصورة فى نطاقها العريض مثلما يفعل جون كرو رانسوم مثلا ، أو جون مدلتون مرى أو سيسل داى لويس أو سواهم . وإنما تقول إن التشبيه — أى التشابه بين الأشياء المختلفة — يحمل فى طياته سر الكون . إن البذور النابتة أو الأوراق المتساقطة فى الخريف تعبير آخر عن العمليات التى نشهدها حولنا فى حياة الإنسان وموته ، وهذه الحقيقة — كما تقول — تثيرها وتهز أعماقها بإحساس بأنها تواجه سراً غامضاً كبيراً ، لو أمكن فهمه ، لاستطاع أن يشرح لنا معنى الحياة والموت .

وإذا عدنا إلى المنهج الذى اتبعته المؤلفة وجدناها تحاول فى الفصول الثلاثة الأولى أن تثبت صحته مستعينة بمقارنات بين الصور الشعرية عند شكسبير ، ومثيلاتها عند بعض معاصريه مثل مارلو وفرانسيس باكون وتوماس ديكر وتشابمان وبن جونسون وماسنجر .. والحقيقة أن الفصلين الثانى والثالث يؤيدان وجهة نظرها أشد التأييد . فثمة اختلاف بين الصور الشعرية عند كل واحد من هؤلاء ، حتى أن كل واحد منهم يكاد يدور (فى صوره) فى نطاق معين لايتعداه . فعند شكسبير مثلا نرى أن أكثر الصور التى يرسمها مستمدة من الطبيعة (وخاصة حالة الجو ، والنباتات وإعداد الحدائق) والحيوانات (وخاصة الطيور)والحياة اليومية المنزلية ، وصحة الجسم ومرضه ، والنار ، والضوء ، والطعام والطبخ ، أما عند مارلو ، فنرى أن معظم الصور مستمدة من الكتب وبخاصة كتب اليونان والرومان ، والشمس والقمر والكواكب والسموات .. وهى تؤيد ذلك بالرسوم البيانية التى تتولى بصورة قاطعة حسم الأمر فى هذه الأحوال . وتضرب كثيراً من الأمثلة التى تؤيد وجهة نظرها — يقول مارلو :

وبدُرُوعِنا التى تبرق مثل الشموس فى سيرنا
سوف نطارد النجوم فى السماء .. (تامبورلين)

ويصف جمال وجه امرأة قائلا :

إنها لأجمل من نسمة المساء
إذا ارتدت فتنة ألف كوكب (فاوستوس)

ويصف طبيعة الإنسان قائلا :

إنها دائمة الحركة والتقلب مثل الأفلاك . (تامبورلين)

وإذا مات عاشق فذلك :

لأن جوبتر رب الأرباب قد وقع فى غرام محبوبته واختطفها . ليجعل منها ملكة السماء المتوجة . (تامبورلين)

وحين يصف قصف المدافع يقول :

إنها تدك هيكل السماء (١)
وتدمر قصر الشمس اللألاء
وتهز قبة النجوم العالية . (تامبورلين)

أما شيكسبير فهو يختلف اختلافا جوهريا عن مارلو فى مصادر صوره الشعرية . فهو لايحلق بعيداً عن هذه الأرض ، وإنما يستمد منها صوره ، إذ أن عينيه وحواسه مسلطة على الحياة اليومية من حوله ، لا يكاد يفقد أدق تفصيلات حركة من طائر يرف بجناحيه أو زهرة تتفتح أو عمل ربة منزل ، أو الأحاسيس المرتسمة على وجوه البشر .

وهكذا نرى استعاراته بسيطة مألوفة ، ولكنها مع ذلك غاية فى الدقة وعمق الدلالة :

لقد انتهى عمل اليوم الطويل
ولابد أن ننام (أنتونى وكليوباترة)
عسى ألا يتبع الليلة العاصفة صباح مطير (سونيتا رقم ٩٠)
إن دنكان فى قبره
بعد نوبات حمى الحياة يرقد فى سبات عميق . (ماكبث)
تعلقى هناك مثل الثمرة يا روحى
حتى تموت الشجرة . (سيمبلين)
صمتا صمتا !
ألا ترون رضيعى على صدرى .
يرضع من المرضع النائمة ؟ (أنتونى وكليوباترة)

---

(١) فى الأصل فعل أمر . إذ أنه يأمر المدافع أن تنطلق .

وإذا حاول شيكسبير أن يبتعد عن الأرض فهو إنما يفعل حاملا كل أثقال الحياة الإنسانية بين جنبيه .. هو يسبح سبحاً رفيقاً فى فضاء الكون بينما تشده على الدوام خيوط البشر إلى الأرض ، فلا يكاد يفعل حتى يعود ، وحتى وهو يحوم نراه يغذى تحويمه بأكثر تجارب الإنسان ثراء وعمقاً .

وتعلق الدكتورة سبيرجون قائلة « وهكذا .. حين نفحص الصور الشعرية ، نستطيع أن ندرك كم يختلف كل شاعر عن سواه ، فى الذهن والنظرة إلى الحياة والمزاج النفسى . فبينما نجد شيكسبير مهتما وملاحظا للاشياء الملموسة والحوادث اليومية ، وخاصة فى الحياة خارج المنزل وداخله ، ونجد أن حواسه حادة بشكل غريب ، ومتجاوبة مع ظواهر الحياة تجاوباً شديداً ، نرى أن مارلو لم يكن يهتم بالأشياء المحسوسة المجسدة ، فهو لايكاد يراها إذ أنه يعيش تقريباً فى عالم من الأفكار ، حتى إن عواطفه تستثار عن طريق الفكرة ، بينما تستثار عواطف شيكسبير عن طريق الإحساس . »

وتبدأ المؤلفة فى الفصول التالية فى مناقشة موضوعات الصور الفنية عند شيكسبير فتعرض للصور التى يستمدها من البحر ومن حياة البحارة ، ويتبين أن هذه الصور لاتدل على أن خالقها ركب البحر كثيراً ، وإنما استمدها من حياته على البر .. ثم تناقش صور الحيوانات والطيور ، وكيف يهتم اهتماما خاصا بحركتها وألوان طيرانها ، وهذا ينبع من حبه أساسا للحركة ، وكيف أن الصور الحركية تمثل تياراً لايتوقف فى كل صورة تقريباً . بل وتنتهى إلى أن تصوره للحركة يكاد يعادل تصوره للحياة .

ومن هذه البداية تناقش حواس شيكسبير ، فترى أن حاسة البصر عنده لم تكن تدع شيئا دون إدراك ، وترى كيف كان يهتم اهتماما شديداً بتغيير اللون ، فى وجه الإنسان ، وفى وجه الطبيعة ، كيف كان يحتفل بشروق الشمس وغروبها ، وتناقض الألوان وتضادها بوجه عام ، ثم ترى كيف ينفعل عن طريق حاسة السمع بمختلف الأصوات وتنوعها ، وكيف كان يهتم أشد الاهتمام بأصوات الطيور ودلالاتها ، وتتحدث عن الرموز التى يمثلها الصمت والضجيج لديه ، وعن حبه للسكون وكراهيته للصخب ، ثم تناقش حاسة الشم عنده ، وكيف كان يتصور الروائح للأشياء المجردة ، مثل الرائحة العفنة للرذيلة وهكذا ..

وهى تتعرض أيضاً لحاستى اللمس والذوق عنده ، ومن جماع دراستها لهذه الحواس تنتهى إلى آراء شبه عامة عن مزاجه النفسى واهتماماته .. تصل إليها فى دراسة مضنية عبر فصول عدة حتى تبدأ القسم الثانى من الكتاب .

وتتناول الدكتورة سبيرجون فى هذا القسم الثانى ، الطريقة التى أثرت بها الصور الفنية فى تشكيل مسرحياته ، وكيف اتسمت كل مسرحية بمجموعة من الصور خاصة بها ، سائدة فيها مهيمنة عليها . فترى مثلا فى مسرحية « روميو وجوليت » أن الصور الضوئية هى الصور السائدة ، على المستوى الواقعى والمستوى الرمزى ، مثلما نجد أن صور الملابس غير المناسبة لمرتديها هى الصور السائدة فى « ماكبث » ، ثم تقف وقفة أطول عند مسرحية الملك لير .

وتقول الدكتورة كارولين سبيرجون أن عمق الإحساس والعاطفة فى « الملك لير » وشدة تركيزهما حول بؤرة واحدة يمكن أن تنم عنهما حقيقة بالغة الوضوح : إن ثمة صورة واحدة مستمرة تجرى فى خيال شيكسبير ، وهذه الصورة المهيمنة شديدة التأثير حتى على الصور الجانبية والفرعية التى تخدمها وتزيد من حدتها وتأكيدها .

فنحن نشعر طول الوقت بجو الكفاح والصراع ، بل أحيانا بالألم الجسدى الذى يبلغ حد العذاب الأليم ، وهذا الجو ينبع بصورة طبيعية من جو المسرحية ، وظروف المعاناة العقلية للملك لير نفسه ، وهذه الصورة للجسد البشرى فى آلامه تؤكد هذه المعاناة النفسية للملك لير ، عن طريق الأفعال Verbs التى ينطق بها ، والاستعارات المتنوعة التى توحى بمثل هذا الجو هنا وهناك . فالملك لير فى عذاب الندم الذى يكابده ، يصور نفسه رجلا تعصره آلة وتعذبه ، وتضرب رأسه الذى جعله يرتكب هذه الحماقة .

ويعترف جلوستر فى جرأة إلى ريجان أنه أرسل لير إلى دوفر قائلا :

إننى لا أطيق رؤية أصابعك القاسية

وهى تفقأ عينيه المسنتين ، أو أرى أختك المتوحشة تغرس مخالبها كالدب فى لحمه المقدس .

والملك لير يقول لكورديليا :

إنى مشدود إلى عجلة من نار ..

وإن دموعى لتكوى خدى كأنها رصاص منصهر ..

وتعلق المؤلفة على ذلك قائلة أن شيكسبير فطن إلى حقيقة عامية صحيحة وهى أن العذاب النفسى يمكن أن يتأكد ويزداد حدة إذا صحبه عذاب جسدى ، وإذن فنحن نرى تلك الصورة حتى فى المشاهد التى تتناول عذاب الملك لير بصورة مباشرة .

فمناقشات جلوستر مع إدموند تتسم بنفس هذه الخصائص ونحن نقرأ هذه الأفعال مثلا : يلوى ، يضرب ، يخرق ، يعض ، يكوى .. وهكذا .. وحينما نفحص مشاهد أخرى غير مؤلمة فى ذاتها ، تقابلنا هذه الأفعال أيضاً إلى جانب صورة الجسد البشرى الذى « تتمزق أوصاله » أو « يشد فى آلة تعذيب » أو « تتحطم عظامه » .

وتنبع من هذه الصورة فكرة الأهوال الخارقة — فمثلا تقابلنا صورة البشر وهم « يأكلون بعضهم بعضاً » مثل « وحوش الأعماق» أو صورة الذئاب والنمور — وهى تمزق أجسادها . والملك لير يظن أن ابنته ريجان — عندما تعلم بسوء المعاملة التى لقيها على يد أختها جونريل — سوف تخمش « بأظافرها » وجه أختها « الذئبى » ، ونكران الجميل من جانب الأبناء يشبه فيها « يقضم اليد التى تقدم إليه الطعام ».. أما دوق أولبانى فيصرخ فى وجه جونريل قائلا إنها وأختها ريجان نمرتان لا ابنتان ، ويقول إنه لو أطاع نفسه « لمزق أوصالها وفتت عظامها » .

وهذه الصورة الوحشية التى تغص بها المسرحية . تذكرنا بما أشار إليه برادلى فى كتابه عن التراجيديا الشيكسبيرية من أن صور الحيوانات تفعم المسرحية وتلعب دوراً أساسياً فى تصوير الشخصيات . والتفسير الذى تقدمه الدكتورة سبيرجون لهذه الصور الوحشية هو أنها تنبع جميعاً من تصور للطبيعة البشرية وقد ارتدت إلى حالة الحيوان المتوحش — وهو التصور الذى ارتسم فى ذهن شيكسبير أثناء كتابة المسرحية وانفعاله بنفسيات أبطالها ، وأوحى بل خلق الصور القاسية التى نشهد فيها « الذئاب الضارية »

والنمور و « الحيات المنقضة اللادغة » و « النسور ذات المناقير الحادة » و « الحدأة البغيضة » ، و « الحشرات السامة » و « الفئران القارضة » و « الدب ذا المخالب المشرعة إلى جانب الكلاب التي تنبح وتعض وتئن وتنطلق مسعورة .

ولاتسلم الطبيعة من هذا التصور فهي أيضاً ثائرة ، متوحشة ، غاضبة لا تهدأ ، « الأمطار تهطل وتتصارع مع الرياح جيئة وذهابا » ، بل تتصارع مع الملك وتمزق شعره الأبيض . الذي تشده العواصف العاتية في غضبها الأعمى ويطالب هو إلى الرياح أن تهب وتمزق حدودها ، ثم يصل في ذروة هياجه الذي يقترب من الجنون إلى أن يطلب من الرعد الذي يزلزل كل شيء أن ينقض على الأرض الكروية فيدكها ويجعلها مستوية كالقرص !

ولا يسلم الآلهة في هذا الجو الملتهب من الافتراس والتوحش ، فهم يقتلون البشر ويقطعون أطراف الرجال ، دون أن يتعدى ذلك حدود اللهو .. يقول جاوستر :

ما نحن بالنسبة للآلهة إلا كالحشرات في أيدي الأطفال العابثين .. إنهم يقتلوننا في لهوهم ! !

والدكتورة كارولين سبيرجون تقوم بمثل هذا التحليل في كل المسرحيات الأخرى ثم تلحق بالكتاب بعض الأبواب التي تشتمل على الخرائط والرسوم البيانية الموضحة لعدد الصور وأنواعها ومصادرها المختلفة في مسرحيات شيكسبير ومعاصريه ، وفي كل مسرحية شيكسبيرية على حدة .. متناولة الشخصيات بالتفصيل ... وهكذا ..

وتقول المؤلفة إنها اعتزمت أن تنشر المادة التي بنت عليها كل هذه الدراسة مستقلة حتى يستطيع من يود من الباحثين أن يقوم بدراسة من لون آخر للصور الفنية أن ينتفع بها ، ونحن نرى بالفعل أن كثيراً من الباحثين قد استفادوا من هذا الكتاب ، فمثلا يعتمد الناقد الأمريكي المعاصر « كاينث بروكس » على الفصل الذي كتبته عن الصور الفنية في مسرحية ماكبث في كتابة ودراسة لرمزين من الرموز القوية في المسرحية ،

وهما رمز « الطفل العارى » ، ورمز « عمامة الرجولة » فى كتابه المسمى « إناء محكم الصنع » .

كما فتحت المؤلفة بكتابها هذا الطريق إلى أبحاث تطبيقية ممتازة مشابهة لبحثها ، فطالعنا أخيراً كتاب « الصور الشعرية عند كيتس وشيللى » لريتشارد فوجل وكتاب « الصور الشعرية » عند « وردزورث » لفلورنس مارش ، و « الصور الشعرية عند ملتون » لبانكس ، وغيرها من الكتب التى نسجت على منوال الدكتورة سبيرجون وأن اختلفت فى غاية البحث ، فاهتم فوجل بالناحية الفنية ، واهتمت فلورنس مارش بالرؤية الشعرية عند وردزورث ، واهتم بانكس بحياة ملتون وجو عصره فى كتابه الضخم عن صوره الفنية .



تطور الصور الشعرية عند شكسبير

THE DEVELOPMENT OF

SHAKESPEARE'S IMAGERY

by : W.H. CLEMEN

Methuen, London, 1959

مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور و . ه . كليمين أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة ميونيخ ، وقد وضعه أول الأمر عام ١٩٣٦ باللغة الألمانية ، ولكنه لم يحظ بالاهتمام اللائق به فى الدوائر الأدبية إلا حين ترجمه مؤلفه إلى الانجليزية وراجعه وأضاف إليه فصولا جديدة أكملت صورته النهائية عام ١٩٥٩ . ويعتبر هذا الكتاب أول دراسة مستفيضة للصور الشعرية عند شيكسبير باعتبارها عنصراً أساسياً من عناصر الفن الدرامى وتطوره عند الشاعر الكبير . وهو يختلف اختلافا جذريا عن سواه من الكتب التى تعالج الصور الشعرية لأنه لايفصلها عن النص أو السياق أو شخصيات المسرحية أو البناء العام لها وإنما يدرسها وهى « حية » فى تربتها الطبيعية التى أنبتتها ويدرس علاقتها بهذه التربة ، وبالجو الذى ترعرعت فيه، وينتهى من ذلك إلى نتائج بالغة الخطورة .

فى هذا الإطار يبدأ الدكتور كليمين فى دراسته للتطور العام لفن شيكسبير وكيف أسهمت الصور الشعرية فى هذا التطور — كيف أثرت فيه وتأثرت به ، وكيف سارت مراحله وئيدة الخطى فى البداية ثم أسرعت نحو النضج والاكتمال فى آخر ما أبدعه الشاعر وهو يقول لنا إن أى شخص يتجشم عناء مقارنة الصور الفنية فى مسرحية « أنطونيو وكليوباتره » على سبيل المثال بالصور الفنية فى مسرحية « هنرى السادس » أو « السيدان من فيرونا » سوف يهوله الفرق الشاسع بين هذه وتلك . وسوف يحمله ذلك التباين الكبير على الاعتقاد بأنه لا توجد ثمة علاقة أو فترة انتقال بين هذين الأسلوبين . ولكننا إذا أنعمنا النظر فى مسرحيات شيكسبير ، وفحصنا كل مسرحية حسب سياقها التاريخى لرأينا جليا أن فن الصور فى مآسيه لم ينشأ طفرة ، وإنما سبقه إعداد

تدريجى استغرق زمنا طويلا ، فان شيكسبير لم يكتشف إمكانيات هذا الفن فى العمل الدرامى إلا بعد ممارسة مضنية وتجارب لا حصر لها ، فالوظائف التى تقوم بها الاستعارة فى البداية قليلة وبسيطة ، أما فى مآسيه الأخيرة فوظائفها تتنوع وتلعب أدواراً حاسما فى رسم الأشخاص والتعبير عن موضوعاته الدرامية ، بل إن الصورة الفنية تصبح أحب وسائل التعبير لديه فى آخر مؤلفاته . وهذا التطور المذهل الفريد للصور الشعرية ليس مألوفاً عند سواه من الشعراء .. من ثم يحدد الكتاب هدفه : وهو دراسة هذا التطور فى مراحله المنفصلة وأشكاله المستقلة ، وإظهار علاقته بالتطور العام لفن شيكسبير .

ولكن – كيف نقوم بهذه الدراسة ؟ أى ما هو المنهج الذى اتبعه المؤلف فى دراسة هذا التطور ؟ ويجيبنا الدكتور كليمين قائلا إننا لكى نخرج بفكرة عامة عن الفن الدرامى ، يجب علينا أن نقارن المشاهد والمواقف المتشابهة فى المسرحيات المختلفة بعضها ببعض ، ونبحث طريقة شيكسبير فى بناء العقدة ، وكيف يرسم شخصيات رجاله ونسائه ، كيف يصف الطبيعة ، وكيف يعرض أحد الأحداث ، ونفحص طريقة إعداده لأزمة معينة ، وطريقة حله للصراع ، كما ينبغى أن ندرس الاختلاف الذى يطرأ على هذه جميعاً منذ أولى مسرحياته حتى آخر ما كتب . ولكننا فى هذه الدراسة التفصيلية لكل جانب من جوانب فنه الدرامى يجب ألا نعزل أيا منها عن العمل الفنى المتكامل ، ويجب ألا يغيب عن ذهننا لحظة واحدة أن المسرحية كائن حى ، تعتمد صحة أعضائه وسلامتها على صحته هو وسلامته ، فاذا بترنا أحد هذه الأعضاء ، استحال علينا أن ندرك العلاقة بينه وبين سائر أعضاء الجسد ، وأصبح فى انعزاله مشوها لاينم عن شىء ، وإن ثم فانما يزج بنا فى أخطاء جسيمة تحجب عنا الرؤية الصائبة .

والدكتور كليمين بهذا يهاجم منهج الدكتورة كارولين سبيرجون فى كتابها عن الصور الشعرية عند شيكسبير هجوما صريحا ، ويسخر من منهج الإحصاء الذى اتبعته فى كتابها قائلا : « من الأمور الغريبة أن جهودنا النقدية لا ترتوى إلا إذا نجحنا فى تصنيف المادة الأدبية وتبويبها ، فنظن أننا قد أصبنا الهدف ما دمنا قد قسمنا الظواهر الأدبية وفصلناها ثم أعدنا تقسيمها إلى فروع أدق وأضيق نطاقا ، وجعلنا منها أبوابا تشبه الأعشاش فى أبراج الحمام ، ولصقنا على كل باب بطاقة بالاسم والعنوان ! ولكن

هذا بطبيعة الحال يدمر إحساسنا النابض بوحدة العمل الشعرى وتنوع ظلاله وثراء أصباغه ، مثلما نشهد فى أسلوب شيكسبير الذى لايجارى فى تنوعه ومرونته . والمصدر الأساسى للخطأ إذن هو « منهج الإحصاء » الذى يرحب به قوم ويدافعون عنه :

« إن الإحصاءات توهمنا أن المادة المبوبة تحت إحدى البطاقات ، مادة من نوع واحد ، متساوية فى دلالتها . فاذا انتهينا مثلا من إحصاء فى مسرحية ما إلى أن ثمة ثلاث « صور للبحر » تقابلها ثمانى « استعارات عن الحدائق » وجدنا بين أيدينا إحصاء قد يضللنا بدلا من أن يفيدنا ، إذ ربما كانت صور البحر صوراً سائدة شاملة ، وربما كان موقعها فى المسرحية وعلاقتها بالشخصيات التى نطقت بها سببا فى أن تميل كفة الموازنة إلى جانبها رغم قلة عددها » . **وينتهى الدكتور كليمين من ذلك إلى أن منهج الإحصاء بصفة عامة منهج مضلل ولا يمكن أن يحرز نتائج مرضية فى الدراسات الأدبية . ولكنه مع ذلك يلتمس الأعذار للدكتورة كارولين سبيرجون لأن هدفها** « لم يكن دراسة فن شيكسبير ، بل دراسة شخصيته وحواسه وذوقه واهتماماته » . **ويمضى قائلا** « وهنا يكمن الاختلاف بين كتابها وهذا الكتاب . لقد شغلت أولا وقبل كل شىء بمضمون الصور ، أما هذا الكتاب فيهتم بشكل الصور وعلاقتها بالسياق الذى وردت فيه إلى جانب دراسة وظائفها المختلفة وتطورها مع فن شيكسبير » .

ويمضى الدكتور كليمين فى تحديد منهجه فيقول إنه لكى يتجنب أضرار فصل الصور عن السياق ، بدأ فى تحديد « جو » الصورة بأن طرح الأسئلة التالية : ما صلة الصورة الفنية أو الاستعارة بتسلسل الفكرة ؟ كيف تلائم الصورة سياق النص ؟ هل هناك مقاييس تمكننا من التمييز بين ألوان العلاقة بين الصورة وسياقها ؟ ثم تساءل بعد ذلك : هل يؤثر شكل الحديث الدرامى — مونولوجا كان أو حوارا — على طبيعة الصورة ؟ ما هى الدوافع الخاصة التى تؤدى إلى خلق الصور فى المسرحيات ؟ وهل هناك مواقف معينة تتطلب التعبير بالصور ؟ وما علاقة الصور بهذه جميعاً ؟

والخطوة التالية التى اتبعها هى بحث العلاقة بين طبيعة الشخصيات التى يرسمها شيكسبير وبين الصور الفنية التى يستخدمها ، والتساؤل عما إذا كانت ثمة شخصيات

تتميز باللجوء إلى الصور فى التعبير بصفة خاصة ، ويتعرض لسمة من سمات المسرحية تستتبع أحكاما معينة ، وهى اعتماد المسرحية على المدى الزمنى فى أحداثها . يقول الدكتور كليمين « إننا نستطيع فهم قصيدة غنائية مثلا — أو لوحة فنية أو تمثالا محكم الصنع — فى لمحة واحدة ، أو « مباشرة » ، أما الدراما فلا نفهمها إلا عن طريق سلسلة من الانطباعات « المتتابعة » .. فالحدث فى الدراما يعتمد على عنصر الزمن .. أى عن طريق « الكشف المتوالى » عن طبيعة الشخصيات وصراعها وهكذا . كما أن نسيج الدراما ذو خيوط متشابكة لا يتم التحامها إلا عن طريق العلاقات الداخلية التى ما تفتأ تتقابل وتتعقد على مدى « فترة زمنية » معينة . وهكذا نجد الكاتب المسرحى الناجح يمهد تمهيداً كافيا لمشاهده وشخصياته ، ويقدم لمحات فى البداية ترهص بما سيتلو فى النهاية ، ويجعل النسيج كله وحدة متكاملة لا تقبل التمزيق » وإذن فان عنصر الزمن أو « التتابع » هنا يحتم علينا أن نضع الصور فى سياقها الزمنى ، فلا نتجاهل إيحاءها بما سوف يحدث ، أو نتناسى الظلال التى تلقيها على ما سلف .

وبعد الاطمئنان إلى المنهج يبدأ الدكتور كليمين فى دراسة كل مسرحية على حدة وربطها جميعاً بالرباط العام الذى يسير فى أعماق الجميع وهو تطور صورها الفنية . يقول المؤلف لايزال هناك نزاع حول صحة نسبة مسرحية «تيتوس أندرونيكوس » إلى شيكسبير ، ولكن حتى إذا افترضنا أن شيكسبير كتب جزءاً منها فحسب ، فلن نجد مسرحية أخرى تساعدنا على تصور واضح لبداية فن شيكسبير . . فهذه المسرحية زاخرة بالحوادث الجسام ، والخطب الرنانة التى لا ترتبط بمنطق الأحداث فى المسرحية.إنها تفاجئنا وتذهلنا،وتفشل فى إقناعنا لا لأن الدافع عليها معدوم فحسب، بل لأن الأشخاص الذين يقومون بها ليسوا فى الحقيقة عظماء . كما أن حديثهم لاينبع من الخصائص الفردية لكل منهم..وثمة فقرات عديدة فى « تيتوس »لا تساعد على رسم الشخصيات أو السير بحدث المسرحية . فاذا وثقنا أن شيكسبير هو كاتب « تيتوس » (وليس هذا باليسير) استطعنا أن نتبين أن رغبته فى التفوق على«كيد» و « مارلو »(١) هى التى دفعته إلى خلق هذه الأحداث الضخمة والخطب الطنانة المبرقشة ، التى لاتنبع من جوهر المسرحية » .

---

(١) من كتاب المسرح الأليزابيثى :

ويبدأ الدكتور كليمين بعد مقدمة موجزة عن المسرحية فى التعرض لدور الصور الفنية فيرينا كيف تنتشر الصور هنا وهناك بلا ضابط ، ودون انتماء عضوى إلى هيكل المسرحية ، ودون علاقة ضرورة بينها وبين السياق الذى ينبتها ، وكيف تبدو مضافة إلى النص خارجة عنه، ويقول إن أول سمات الصور المنفصلة أنها دائما تشبيه يتوسل بأدوات التشبيه « مثل » وحرف الكاف . وهذه الأدوات تضع حداً فاصلا بين المشبه والمشبه به ، وتوحى بأنهما شيئان منفصلان ، وأن الشاعر لم يوحد بينهما فى خياله — مثلا :

كانت العبرات النضرة
تترقرق على خديها ، مثل حبات الندى
على زهرة قطفت وكادت تذبل

ومثلا :

إن هذه القبلة تؤلمنى
مثلما تؤلم المياه المتجمدة ثعبانا يتلوى من العطش .

فهذه الصور قد أضيفت فحسب إلى الجملة الرئيسية ، وألحقت بها من قبيل الزينة والتجميل ، وهى صور خطرت لشيكسبير بعد أن كتب الفكرة الرئيسية ، ليوضح بها ما قاله ، أو ليضرب بها مثلا ، ولم تنبع من تصور موحد للمشبه والمشبه به . والنتيجة أننا نستطيع حذف هذه الصور دون أن يفقد النص وضوحه ورواءه . وانظر مثلا هذه الفقرة :

إن تامورا تتسلق الآن قمة الأوليمب
آمنة من سهام القدر ، وتجلس بعيداً
آمنة من هزيم الرعد وومض البرق .
لن يستطيع الحسد الشاحب أن ينالها بتهديده هناك ،
فكأنها الشمس الذهبية بعثت بالتحية إلى الصباح ،
وبعد أن كست المحيط بأشعتها
وثبت فى معراج النجوم داخل عربتها الوضاءة

وأخذت تتطلع من عل إلى التلال التي تتسابق فى الشموخ ..
هكذا كانت تامورا
يخدم شرف الأرض ذكاءها
وتزل الفضيلة وترتعد إذا تجهم وجهها .

إن التشبيه بالشمس الذى يستمر من البيت الخامس حتى الثامن يمكن أن يحذف دون أن نحس بفقدان شيء هام ، فهو صورة غير عضوية لأنها أضيفت إلى الصورة الأولى فى الأبيات من الأول إلى الرابع ، كما أنها اعترضت سير الفكرة من البيت الرابع إلى العاشر . وانفصال الصورة بهذه الطريقة يستتبع خطأ آخر وهو انعدام العلاقات الداخلية والخارجية بين الصور وهيكل النص العام ، بل إن هذا الانفصال يبدو فى صورة أخرى وهو ميل كثير من الأبيات إلى الاستقلال . أى أننا نقف فى قراءتنا عند نهاية كل بيت ونحتاج إلى بداية جديدة للبيت التالى . والارتباط Enjambement هو الذى يهب لنا الشعور بالاستمرار .. بالسير فى طريق الحدث ، فمثلا :

إن الطيور تغرد ألحانها على الأفنان
ويتكور الثعبان مستمتعاً بدفء الشمس
وترتجف الأوراق الخضراء حين تمسها النسائم الباردة

إن كل بيت مستقل عن صاحبه ، وكذلك نجد كثيراً من الأفكار منفصلة بعضها عن بعض ، ففى حديث الشخصيات نستطيع أن نفصل ونحدد مكان كل فكرة ، فهى تتوالى دون تمهيد لانتقالها ودون علاقة بين الفكرة السابقة والفكرة اللاحقة .

ويعزو الدكتور كليمين هذا الانفصال والاستقلال فى الصور والأبيات والأفكار إلى أن شكسبير كان ميالا فى بواكير حياته إلى خلق الصور لذاتها ، وكان يجد متعة كبيرة فى الأسلوب الطنان الجزل ، ولو كان ذلك على حساب الموقف أو الشخصية . فهو أحيانا يجمع صوراً كثيرة لا رابط بينها فى موقف لا يستدعى على الإطلاق مثل هذه الصور ولا يمكن قبولها منطقياً فى مثل هذا الموقف .

فلنتأمل هذه الفقرة :

مارتيوس : إنه يرتدى فى أصبعه الدامى
خاتما ثمينا يضىء جوانب القبر ..

وهو يشبه شمعة موقدة فى أحد الآثار العتيقة
يسطع ضوءه فينير الخدود المتربة لجثة الرجل
ويكشف عن الأحشاء الممزقة للحفرة
أما القمر الشاحب فيسطع ضوءه على بيراموس
بعد أن استحم تحت ستار الليل فى دماء الفتاة .
إيه يا أخى .. مد إلىّ يدك المغشى عليها

ما هو الموقف الذى نشأت عنه هذه الصور ؟ إن مارتيوس قد تعثر لتوه فى حفرة عميقة ، دفن فيها جثمان باسانيوس ، وفى هذا الموقف الرهيب ، وقد كاد يخر مارتيوس مغشيا عليه (كما يعترف هو لنفسه) نجده يبنى كل هذه الصور الحاذقة والتشبيهات المعقدة عن خاتم باسانيوس .

ومن الطبيعى أن هذه الصور لايمكن أن تخلق بهذه المهارة الذهنية فى مثل هذا الموقف الشعورى لمارتيوس . فحالته من انهيار وهلع شديدين لاتسمح له بإعمال عقله فى تركيب هذه الصور المعقدة .

ومن الملاحظ أيضاً أن شيكسبير فى هذه المسرحية يضع كثيراً من الصور فى شكل السؤال البليغ — أى السؤال الذى لايتوقع إجابة مثل الأسئلة الإنكارية أو التعجبية إلخ . وهذا يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية . إن غزارة هذه الأسئلة تعنى أن الشخصيات لا تسأل بعضها بعضا وإنما يتحدث كل على انفراد دون انتظار الرد .. فالحوار ليس حواراً بالمعنى المفهوم وإنما هو مجموعة من الأحاديث المتقابلة بين الشخصيات — فلنتأمل هذه الصورة مثلا :

أى أحمق هذا الذى أضاف ماءً إلى البحر ؟
أو أتى بالحطب إلى طروادة التى تضطرم فيها النيران ؟

وهذه الصورة :

عندما تبكى السماء ، ألا تفيض دموع الأرض ؟

وهكذا نرى أن كونها أسئلة بليغة يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية ، ويمكننا من إدراك التطور الذى بدأ يدب فيما تلا من أعمال فنية .

وبعد أن ينتهى الدكتور كليمين من دراسة « تيتوس أندرونيكوس » دراسة تفصيلية ينتقل إلى دراسة الملهاوات المبكرة (مثل « خاب سعى العشاق » مثلا) ، وينتهى إلى نتائج محددة عن دور التورية والجناس وغيرهما من المحسنات البيانية والبديعية فى هذه الملهاوات ، ويدرس منابعها وتطورها ، ثم يوجز ما انتهى إليه قائلا إن الصور الفنية فى الملهاوات المبكرة اتسمت بالدافع الخاص على خلقها وهو المظهر الخارجى المنمق لها ، والجانب الحرفى البلاغى منها . فالصور تخاق لذاتها وتتجمع الواحدة فوق الأخرى .. ومعظمها صور مستقلة ، ولذلك تبدو لنا حشوا وزينة فى غير مقامها ، مثل أشغال التطريز الموشاة المنممة .. وهذا يشير إلى وظائف الصورة فى هذه المرحلة المبكرة وهى التزيين والتجميل ، فى حين تبدو دائما بعيدة عن سياق الحدث ، « مما يجعلنا نتفق مع الرأى القائل بأن الشاعر فى شيكسبير كان فى تلك المرحلة أقوى من كاتب المسرح فيه . . » ويضيف المؤلف أن انفصال الصور عن السياق أفقد هذه الملهاوات وحدتها العضوية ، وجعلنا لا نستسيغ أسلوبها الآن .

وبعد أن يناقش المؤلف مسرحيتى « هنرى السادس » و « ريتشارد الثالث » يقف قليلا عند « ريتشارد الثانى » التى شهدت بعض التغير فى شكل الصورة الفنية ووظيفتها ، ثم يفصل الحديث عن أهم ما كتب شيكسبير فى الفترة الوسطى من تطوره وهى مسرحية روميو وجولييت . وتعود أهمية هذه المسرحية إلى أنها تجمع بين الأساوبين القديم الذى اتبعه فى بواكير إنتاجه ، والجديد الذى يبشر بالتطور فى آخر ما كتب . ويبدأ الدكتور كليمين حديثه عنها قائلا إنه من المستحيل علينا فى دراستنا لشيكسبير أن نتبين انفصالا محدداً بين الأسلوب التقليدى والأسلوب المتحرر التلقائى ، كما لانستطيع أن نحدد الفترات الزمنية التى يسود فيها كل من هذين الأسلوبين .. ففى مسرحية « روميو وجولييت » نجد إلى جانب الأسلوب التقليدى بوادر ترهص بالأسلوب الجديد ، وتمكننا من أن نحدس التطور الذى سيتم حتما فى المآسى الأخيرة . فالى جانب موقف ليس بطبيعته خلاقا للصور وهو مع ذلك مفعم بها ، نرى موقفاً آخر يحتم ظهورها وتفيض منه بالفعل بطريقة تلقائية . أما الأول فنرى فيه والد جولييت يدخل عليها حجرتها فيجدها تبكى ، وإذا بلسانه ينطلق بعديد من الصور المعقدة التى لاتتفق مع هذا الموقف على الإطلاق :

ماذا بك ! منحرفة المزاج يافتاتى ؟ ماذا — لا تزالين تبكين ؟
أسوف تظلين تمطرين الدموع ؟ إننى أرى فى جسدك الصغير
سفينة وبحراً وريحاً عاتية .
فعيناك اللتان تشبهان البحر تفيضان بالدموع ثم تسكنان
وجسدك هو السفينة التى تبحر فى ذلك الطوفان الملح
وآهاتك هى الرياح التى تدفع دموعك ثم تندفع خلفها
ثم تغرق جسدك الذى تتقاذفه العاصفة
دون أن يهدأ البحر لحظة واحدة .

يقول المؤلف إنه إلى جانب هذا الموقف ، نرى مواقف أخرى ممتازة من عدة نواح ، فمثلا نرى «مشهد الشرفة» حيث يتناجى العاشقان بعيداً عن بيئتيهما التقليديتين وعن قيود المجتمع ، ويتساران ولا من منصت سوى قلب الطبيعة . وهنا نجد أن الدفء والرقة اللذين يميزان مثل هذه المشاهد يرتفعان باللغة إلى ثراء تصويرى يندر وجوده حتى فى مسرحيات شيكسبير الأخرى :

آه .. تكلمى ثانيا أيتها الملاك الوضاء ! إنك
تتلألئين فى الليل وأنا أتطلع إليك فوق رأسى
كأنك رسول مجنح من السماء
يخطف أبصار العيون التى ابيضت من التعلق به —
عيون البشر التى لاتستقر حتى تعود إليه
وهو يركب متن السحب فى سيرها الوئيد
ويبسط شراعه فى صدر الفضاء !

ويعلق المؤلف على هذه الفقرة قائلا إن ارتباط هذه الصور بالموقف الدرامى والأشخاص ارتباط من لون جديد ، فالموقف نفسه ذو طبيعة استعارية ، يسمح بنشوء صور عضوية منه وتطورها للنهاية . إن روميو يقف فى الحديقة المظلمة ويتطلع إلى جولييت التى تطل عليه من نافذتها ، وهو يرفع عينيه إليها تماما مثلما نرفع عيوننا لنبصر الأجرام السماوية ، (والعيون التى ابيضت من طول التعلق هى عيناه) وهو يرى فى

بعدها عنه وارتفاعها سماء جديدة يستطيع بطبيعته الشاعرة أن يحلق فى أجوائها ، فهى تبعده عن جو التقاليد المتزمت الذى يسود بلدتهم ، و « ترسل » إليه من « سمائها » ما يرتفع به إليها « فيركب متن السحب » ويبسط شراعه فى قلب الفضاء !

وإذا سرنا مع المؤلف إلى المآسى العظيمة الأخيرة ، وجدنا تفصيلا مستفيضا لكل هذه العلاقات ، وسوف نعرض هنا فحسب للمحة من علاقة الصور بالشخصية فى إحدى المآسى — وهى مسرحية عطيل . يقول الدكتور كليمين إن شخصيتى عطيل وياجو مختلفتان تمام الاختلاف مما ينعكس على موقفهما من الصور الفنية . إن ياجو يبحث واعيا عن أشد الصور ملاءمة لهدفه ، فى حين تنبع صور عطيل من أحاسيسه بطريقة طبيعية وفى يسر كبير . إنها تأتى على لسانه بطريقة لا شعورية عبر خياله الخصب الذى يزوده دائما بصور لا ينضب معينها .

ولكن ياجو ليس ذا خيال جامح أو غير جامح . إنه يواجه العالم بطريقة منطقية لا تلجئه إلى الصور إلا قليلا ، وهذا القليل أيضاً لا يأتيه حينما يكون وحده وإنما يتوسل به كى يؤثر على من يحادثه . إنه ينتقى الصور عمداً ويبينها بالطريقة التى يبنى بها لغته ، كلها تشبيهات تعتمد على أدوات التشبيه ، ويندر أن نجد تعبيراً استعارياً واحداً ، إن ياجو بهذا يضع حاجزاً بينه وبين عبارته التصويرية ، فهو موضوعى محايد ، نزاع إلى التعميم ولا يكاد يذكر نفسه فى أى صورة ، على عكس عطيل الذى يضع نفسه دائما فى محور الصور . يقول عطيل :

آه يافرح روحى !
إن كانت كل عاصفة يتبعها مثل هذا الهدوء
فلتهب الرياح حتى توقظ الموت من سباته .

ويقول :

إن البحر الأسود
الذى لاترتد تياراته الباردة وأمواجه الغاضبة
بل تظل مندفعة ثائرة
نحو مضيق بروبونتس وهيليسبونتس

يشبه أفكارى الدامية التى تندفع مزمجرة
ولاتلتفت إلى الخلف مطلقاً — ولن تهدأ فتعشق فى سكون
إلا حينما يبتلعها انتقام عنيف واسع النطاق.

وياجو لايقدر على الإطلاق أن يأتى بمثل هذه الصور الملتهبة الجانحة ، كما أن عطيل لا يستطيع أن يستخدم صوراً باردة ساخرة مثل التى يستخدمها ياجو . إننا نلاحظ فى صور عطيل أن كل شىء تجرفه حركة طاغية ، لأن هذه الصور جميعاً تنبع من أحاسيسه الدافقة الدائمة الحركة ، كما أن صوره تظهر دائماً فى المواقف الحرجة من مأساته الداخلية ، فتعكس ذبذبة أحاسيسه وتعبر عن اضطراب عواطفه وقلقها، كما تعكس أيضاً طبيعته البالغة الحساسية، التى تتقبل كل شىء وتفهم كل شىء عن طريق الحواس حينما يتناول أشد الأمور تجريداً — فهو يقول مثلا :

كلا . إن قلبى قد تحول إلى حجر . إننى أضربه
فيؤلم يدى

ويقول فى أحد أحاديثه :

... لو كانت السماء قد رضيت
أن تبلونى بالعذاب ، ولو كانت قد أمطرت
كل أنواع القروح والعار على رأسى العارية
وغرستنى فى البؤس حتى أطراف شفتى ..

ويقول :

أيتها الأعشاب الرائعة الفتنة العبقة الشذا
كم تؤلمين إحساسى !

وحينما يتأمل انتقامه يراه فى صورة الألم الجسدى البالغ :

فلتهبى على أيتها الرياح وتقذفينى فى الفضاء ،
ثم تكوينى فى الكبريت المصهور ،
ثم تغسلينى فى أغوار الخلجان ذات النيران السائلة !

أما ياجو فيكشف لنا فى صوره عن طرقه الماكرة فى الإيقاع بضحاياه، فهو يرى أن ما يفعله ضد « عطيل » و « ديدمونة » و « كاشيو » يشبه فخا من شباك، وسما زعافا ..

.. بمثل هذه الشبكة الصغيرة
سوف أصطاد هذه الذبابة الكبيرة : كاشيو !

ويقول :

سوف أسكب هذا السم فى أذنه
حتى يفنيه — جزاء شهوته الجسدية

ويقول :

لقد بدأ السم يعمل عمله فى المغربى
فالغرور والخيلاء — بطبيعتها الخطرة — سموم
تبدو حلوة المذاق أول الأمر
حتى إذا بدأت تمتزج بالدم
التهبت مثل مناجم الكبريت .

إن كل ما يقوله ياجو — وليس صوره الشعرية فحسب — يتسم بهذا الوعى الكامل وتعمده ما يفعل ، وهو يكيف نفسه على الدوام حسب صاحبه فى الحوار ، ويستخدم لذلك صوراً تختلف باختلاف من يحاوره حتى يؤثر عليه ويوقع به ، فهو ليس غريبا عن هذه الحياة مثل عطيل ، بل خبيراً بكل قدرات البشر وسلوكهم فى كل الأحوال مما ييسر له بلوغ مقاصده الدنيئة .

وهكذا نجد أن الصورة الفنية فى مرحلة نضج شيكسبير بدأت تلعب دورها الفعال فى رسم الشخصية والسير بالحدث وتطوير الموقف وخلق الجو العام. وكما رأينا فى « عطيل » كيف تتلاءم الصور مع الشخصيات يمكن أن نرى فى غيرها من المآسى الكبيرة مصداقا لكل وظيفة من وظائف الصورة الشعرية فى الدراما .

وينهى الدكتور و . ه . كليمين كتابه بخاتمة يلخص فيها النتائج التى وصل إليها والتى يمكن أن توحى لمن أراد من الباحثين بموضوع حافل للدراسة الشيكسبيرية ، « فلا تزال هناك آفاق لم يرتدها أحد ، ولا يزال عند القمة متسع للجميع .. »

وردز ورث ـ تفسير جديد
و.ف. بيتسون (١٩٦٠)

Wordsworth, a re-interpretation

by W.F. Bateson, 1960

(Longmans)

هذا كتاب جديد ـ ليس فحسب بالنسبة لتاريخ صدوره الزمنى ، ولكن بالنسبة للموقف الذى يتخذه فيه مؤلفه الأستاذ ف . و . بيتسون من شاعر رومانسى مغرق فى رومانسيته ، بل يمكن القول بأنه ممثل للتيار الرومانسى بعامة .

ومصدر الجدة فى هذا الموقف أنه لا ينحاز إلى مدرسة نقدية بعينها ، وإنما يحاول بصورة علمية ، ربما لأول مرة بالنسبة لشاعرنا الرومانسى ، أن يربط فى إصرار ويقين بين الشاعر وشعره ، ويؤكد الصلة بين الفن والفنان وضرورة استيعاب هذه الصلة حتى نتمكن من تذوق الإنتاج الفنى أيا كان .

وأهمية هذا الموقف تنبع من أنه لم يسبق إليه أحد قطعاً على كثرة ما كتب عن الشاعر « وردزورث » ، وعلى كثرة ما قام حوله من جدل .

فأما كتابات القرن التاسع عشر عنه ، فلم تعد أن تكون مندرجة فى أحد تيارين ، الأول هو تيار المتعصبين للشاعر ، والذين أسموا أنفسهم « بالوردزورثيين » ، وهؤلاء لم يضيفوا شيئا مذكوراً فى ميدان النقد للشعر الرومانسى ، والتيار الثانى هو التيار الذى بدأه أرنولد حين هجم على « الوردزورثيين » فلم تكن النتيجة إلا منشأ طائفة جديدة متعصبة أيضاً ولكن على أسس جديدة وضعها « ماثيو أرنولد » نفسه . فكتاب « لاسلز ابركرومبى » الذى أسماه « فن وردزورث ـ ١٩٥٢ » وكتاب « هيلين داربشر » الذى أسمته « الشاعر وردزورث ـ ١٩٥٠ » يرددان ما قاله أرنولد نفسه عام ١٨٧٩ (١) .

---

(١) فى مقدمته الشهيرة للمختارات التى جمعها من شعر وردزورث بنفسه ونظمها وفق هواه ونشرها بعنوان « قصائد من وردزورث » .

أو ما قاله بعض أتباعه مثل « والتر رالى » ، و « أ . س . برادلى » أو« ه . د . جارود » — فيما بعد .

وهكذا كان كل ما يكتب تقريباً حتى عشرينيات هذا القرن ماونا بموقف محدد يمتنع معه البحث العلمى ، هذا إذا تجاهلنا انسياق معظم هؤلاء الكتاب وراء المفهومات التقليدية للشعر الرومانسى ، فكانوا إما يؤكدون هذه المفهومات أو يضربون فى شعاب لاتمت لها ولا للحقيقة بسبب . ثم حدث أمر فرح له النقاد وهللوا إذ ظهر أخيراً أن « وردزورث » كان حين ذهب إلى فرنسا فى صدر شبابه ولما يبلغ العشرين أن ارتبط فى علاقة عاطفية عنيفة مع فتاة فرنسية تدعى « آنيت فالون » ، وتزوجها « زواجا طبيعياً » دون عقد رسمى ، وأنجب منها فتاة تدعى « كارولين » لم يرها سوى مرة واحدة بعد ذلك ، ثم عاش أعوامه الثمانين بعد ذلك دون أن يعرف عنها سوى أقل القليل .

ولخص الأستاذ« إميل لوجوى » هذه الحادثة فى كتاب صغير الحجم أصدره عام ١٩٢٢ ، وإذا كنا نريد أن نتصور أثر هذا الكتاب ومدى تأثير هذه الحادثة التى لم تظهر إلا بعد قرن ونيف ، فما علينا إلا أن نقرأ كتاب « هربرت ريد » الذى أصدره عام ١٩٣٠ ،وحاول فيه قدر طاقته أن يفسر معظم شعر« وردزورث » فى ضوء هذه الحادثة الفرنسية ، إن لم يكن قد فسر شعره كله فى ضوئها بالفعل !

فالأستاذ « ريد » لم يدخر جهداً فى الاستفادة بهذا الأكتشاف ولكن المبالغة فيه لم تعد بالخير على شعر تعددت جوانبه وتكاثرت منابعه الحيوية والفنية ، ولابد لنا من الإلمام بها جميعاً — على الأقل فى رأى بيتسون — حتى ندرك دلالاته كاملة .

وحينما صدر هذا الكتاب فى أول طبعة له عام ١٩٥٤ ، كان المؤلف قد وضع نصب عينيه أن يستفيد من كل المواد الحيوية التى أمكنه العثور عليها ، والتى اكتشفت أيضاً بعد كل ما اكتشف عن حياة الشاعر ، وبدأ فى دراسة علمية منهجية رائعة — إن لم تكن فنية خالصة ، فهى تساعد طلاب الدراسة الفنية على تحقيق بغيتهم .

ولكن أرباب مدرسة النقد الحديث وخاصة « ت . س . إليوت » و « أدوين موير » قاما بهجوم شديد على منهج المؤلف فى تفسير كثير من شعر وردزورث إستنادا

إلى حياته الشخصية ، وقرر إليوت أن هذه الحقائق الحيوية لا مكان لها ويجب ألا تتدخل فى تذوقنا للشعر ، وخاصة أن المؤلف قد اجتهد أيما اجتهاد فى تفسير دور الشعور واللاشعور فى بناء كثير من قصائد «وردزورث»،وبالغ فى ذلك ،مما دفع البعض مثل « أدوين موير » إلى اتهامه بالتخريج والتأويل ، وبأن الحقائق التى اكتشفها من المواد التى لم تطبع بعد عن حياة الشاعر لاتكفى للدلالة على صدق التفسيرات التى أوردها .

ولم يرض المؤلف بطبيعة الحال عن هذا الموقف من أصحاب النقد الحديث ، وهو الذى كان ينتوى أن « يقدم تفسيراً جديداً للشاعر وشعره من وجهة نظر القرن العشرين» وبعد استفادة من « حركة النقد الجديد التى تستمد كيانها من نظريات ت . س . إليوت » ، فكتب مقدمة للطبعة الثانية عام ١٩٦٠ يرد فيها على هذا الهجوم، وربما كانت هذه المقدمة من أهم وأمتع مقالات النقد الإنجليزى الحديث ، يقول فيها : « .. أما الاعتراضات التى يراها مستر أدوين موير ، و ت . س . اليوت وغيرهما .. فيبدو لى أنها تنبع من سوء فهم خطير لطبيعة الشعر الرومانسى الانجليزى ، وللوسيلة الوحيدة التى يمكننا بها فى الواقع أن نقرأه اليوم ، هذا إذا كان يمكن أن يزيد استمتاعنا به على مجرد النشوة الجمالية المؤقتة . فانه من العبث أن نتناول شعر « وردزورث » كما نتناول شعر « دن » أو « درايدن » أو « عزرا باوند » إذ أن ثمة اختلافا نوعيا دائما بين أفضل الشعر الرومانسى ، وما كتب قبله وبعده .. وهو : ادراك القارىء المستمر وإحساسه بالشاعر نفسه . فنحن — فى أفضل قصائدهم ، سواء كان المتكلم ممثلا ، أو قاصا ، أو معلقاً ، أو متخفيا فى صورة ما ، أو متحدثا بصفته الشخصية ، لانخطىء أبدا فى التعرف على « وردزورث » بشخصه ووجوده التاريخى ، أو« كولريدج أوبيرون » أو « شللى » أو « كيتس » — فهو الذى يتحدث إلينا وليس ضمير المتكلم التقليدى أو « أنا » الرمزية .

ونحن إذا نحينا أو تجاهلنا العناصر الحيوية التى تغشى هذا الشعر ، أفقرناه وزيفناه .

فمذكرات كولريدج والأفيون الذى كان يتعاطاه ، وخطابات كيتس .. وغراميات شيللى واهتماماته الفلسفية العلمية — تكون جزءاً جوهرياً من معنى قصائدهم (تماما مثلما تكون بلاغة عصر النهضة جزءاً من معنى الشعر الأليزابيثى ، ومثل الدور الذى تلعبه الإشارات الاجتماعية فى الشعر الأوغسطى) . فأن يجهل المرء أن قصيدة « كانت طيفاً

من المرح » تدور حول زوجة وردزورث أو أنه كان قد زار « كنيسة تنترن » قبل خمسة أعوام تقريباً من كتابته لقصيدته المشهورة « أبيات من الشعر » عن هذه الزيارة ، أو ألا يذكر شيئاً عن الظروف التي قام فيها بالزيارة الأولى ، معناه قراءة خاطئة للقصيدتين ، إذ أن ذلك يخرجها عن سياقها الإنساني .

ولكن السياق الإنساني للشعر الرومانسي ليس هو نفسه حياة الشعراء الرومانسيين . وهذا التحديد هام.. فالترجمة الذاتية الرومانسية ذاتية بصفة أولية . والرموز التي ترجمها الشعراء إلى أعمال فنية شعرية موضوعية والتي تملأ الآن دواوينهم ، كانت قد نبعت أو اكتسبت ألوانها الخاصة في عقولهم الباطنة في « اللا شعور » .

فهناك في أعماق هذا اللاشعور الرومانسي نجد الأساس المادي الحقيقي لها ، بكل المخاوف والشهوات الحيوانية الأصيلة ، تشهد على ذلك عبقرياتهم التي تفتحت وأزهرت في وقت مبكر ، وملكاتهم الشعرية التي نضبت في وقت مبكر أيضاً .

حقاً إن القارىء الذي يهتم اهتماما جاداً بهذا الشعر يجد نفسه ملزماً بارتياد واكتشاف مناطق نفسية كان يجهلها الشعراء أنفسهم في بعض الأحيان . فقصيدة « قبلاي خان » وقصيدة الجميلة القاسية La belle dame sans merci ، كما هو معروف لم يكن يدري الشاعران شيئاً عن قيمتها الفنية الحقيقية ، حتى أنهما لم يدرجاهما في دواوينهما .

وهناك قصيدتان أو ثلاث من القصائد التي كتبها وردزورث عن « لوسي » تتصف بهذه الصفة « التي تخرج بالقصيدة عن مجرد نطاقها الفني الضيق وتهيىء لنا لمسة من الدراسة النفسية ،إذ من المحتمل أن ورد زورث لم يكن يدرك بعقله الواعي من هي الشخصية الحقيقية المقابلة لشخصية « لوسي » الرمزية ، أو ما ترمز هي إليه ، أو ما يرمز إليه موتها المبكر من الناحية اللاشعورية .

وإذا كان التوحيد بين « لوسي » وأخت وردزورث « دوروثي » صحيحاً ، أي إذا كان الأصل الحقيقي للوسي الرمزية هو « دوروثي وردزورث » أخت الشاعر ، فإن هذا سبب كاف يدفع عقل الشاعر الواعي إلى اختيار الجهل بهذه الحقيقة . ونحن لا ننسى ما قاله «دي كوينسي» من أن « وردزورث » كان دائماً يحتفظ بصمت مريب تجاه موضوع « لوسي » هذا .. الذي يشير إليه باستمرار في قصائده ..

ولكن القارىء الحديث – تماما مثل دى كوينسى – يريد أن يعرف، بل ولا يملك إلا أن يريد أن يعرف – من كانت « لوسى » هذه ، هذا إذا كان للقصائد أن تؤدى دورها – كقصائد – بنجاح كامل ..

وإذا كان مستر إليوت قد سأل عند قراءة الطبعة الأولى من هذا الكتاب هذا السؤال :

« لماذا نطالب أن يلقى مزيد من الضوء على قصائد « لوسى » ولا نكتفى بالضوء الذى تشعه هذه القصائد نفسها ؟ »

فأنا أجيبه مقتطفاً جملة قالها بنفسه فى سياق آخر عن الدين « إما أن يقدم الدين لنا لونا من الرضاء الذهنى من الناحيتين الشخصية والاجتماعية – أو فلا حاجة لنا به على الإطلاق » .

إذا كان هذا صحيحاً فى حالة الدين – وأعتقد أنه صحيح – فانه يصدق بصورة أشد فى عصرنا الحالى عن الشعر « الذى يجسد أيضاً بعضاً من أنقى آمال الإنسان » .

وإذا كان لنا أن نستمر فى طلبنا لشعر وردزورث فلابد أن يكون هذا هو الآخر قادراً على منحنا بعض الرضا الذهنى . فان نوعى الرضاء العاطفى اللذين اكتفى بهما الوردزورثيون والأرنولديون لم يستمرا بعد فترة الحربين العالميتين والانهيار العالمى فى الأسعار والقنابل الذرية !

فنحن فى منتصف القرن العشرين – تقريباً – نطالب من الشعر أن يكون له معنى ، ولكى يستطيع القارىء الحديث أن يفهم هذا المعنى ، يجب أن يكون قادراً على ربط هذا الشعر ربطا ذا دلالة فنية بالتيارات العاطفية الباطنية فى حياة وردزورث وشخصيته. وعلى كل حال .. فقد كان وردزورث إنسانا ، تماما كما قال هو عن المثل الأعلى للشعر فى نظره « إنسان يتحدث إلى إخوانه البشر » وليس – إذا إستخدمنا لفظة مستر إليوت ، « ممارسا » يؤدى دوره أمام نقاد الفن » ..

وهكذا ، فان كتاب الأستاذ بيتسون يقدم دراسة جديدة بالفعل ، تقوم على منهج واضح ثابت ، ومهما قيل عن صحة هذا المنهج من الناحية الفنية ، فهو علمى أولا

وأخيراً ، فالكتاب ليس عرضاً لتذوق شخصى لشعر الشاعر أو لتفسير لبعض القصائد « ولو أنه حاول ذلك فى قصيدة واحدة » وإنما يعتمد على تحليل لعلاقة الشعر بالشعر فى ضوء المواد التى اكتشفت عن حياته، أو التى كانت موجودة من قبل ولم يستغلها أحد بهذه الطريقة .

وأوضح مثل على هذا ، ولعله أهم ما فى الكتاب ، هو الفصل الذى أفرده المؤلف عن طفولة « وردزوورث » ، وعن أسرار تلك الطفولة الغريبة التى لونت شعره كله تقريباً ، وعاشت دائماً فى حياته حتى حينما بلغ الثمانين ، فالمعروف عنه فى طفولته أنه كان محبا للطبيعة شغوفاً بها أشد الشغف ، ينطلق إلى الغابات ويصعد الجبال ، ويتأمل الأنهار والغدران ، ويحادث الطيور والأشجار إلخ .

وقد تحدث كل من كتب فى هذا الموضوع عن تأثير التيارات الفكرية الشائعة فى ذلك الوقت من فلسفة فرنسية صاحبت الثورة وخاصة آراء « جان جاك روسو » ، وفلسفة إنجليزية ازدهرت فى تلك الفترة وبخاصة آراء « جودوين » و « هارتلى » وسواهما ، وأجمع النقاد أو اتفقوا فى شبه إجماع على إرجاع حب الطبيعة عنده إما إلى عقائد وميول فنية طبع عليها ، أو إلى نزعات جمالية نقية تشده إلى مصادر المتع الحسية من حوله ، أو إلى أحاسيس صوفية ربطته إلى الإله الذى يحل فى الكون وينصهر فيه ، والذى دفعه إلى الإيمان بوحدة الوجود فيما بعد ..

ولكن أحداً من النقاد — وهذا غريب — لم يحاول دراسة البيئة الأولى لهذا الشاعر فى محيط الأسرة والمدرسة وخارج هذين الجانبين الأولين من الحياة ، مع أن الشاعر لم يأل جهداً فى ذكر الحقائق الكثيرة عن هذه الفترة ، فى شعره أحيانا ، وفى رسائله أحيانا ، وفى تعليقاته على قصائده فى معظم الأحيان ..

والنقاد مع هذا لاينكرون الأهمية البالغة التى لعبتها طفولة الشاعر فى تكوينه الفنى ، ولا ينكرون تأثيرها على أدق دقائق شعره من صياغة بلاغية وصور فنية وموسيقى ، إلخ — وسوف نفصل القول فى هذا — ومع ذلك فقد اكتفوا بالتفسير الجمالى أو الصوفى لحب الطبيعة عنده ، ولم يحاولوا الدخول من باب الدراسة النفسية ولو على سبيل المحاولة والحدس الذى ربما يفيد !

أما يبتسون فقد حاول وحدس .. وهو يرينا كيف قام بذلك.. هذه بعض أبيات من قصيدة « كنيسة تنترن » التي يستهلها بقوله :

خمسة أعوام سربت .. خمسة أصياف في طول الأشتاء الخمسة !

ها أنا ثانية أسمع هذى الأمواه إذ انبجست وانحدرت من بعض ينابيع الجبل ..
هامسة للأرض برفق تمتمة حنان ..

ويمضى في وصف ظروف عودته لشاطىء نهر « الواى » ، وعن ضيقه بالمدنية وحياة الحضارة الزائفة ، ويتذكر أيام طفولته قائلا :

لقد تغيرت — ما من شك في هذا — عما كنت حينما أتيت أول مرة إلى هذه التلال..
عندما كنت أتواثب في خفة — كأنني ظبي صغير — على سفوح الجبال
وضفاف الأنهار العميقة .. والغدران المنعزلة عن العالم
حينما تقودني الطبيعة .. كنت أشبه رجلا يهرب من شيء يخافه
أكثر مما أشبه رجلا ينشد شيئا يحبه .. فالطبيعة — حينئذ — كانت كل شيء بالنسبة لي .. يا لأيام صباى ومسراتها الساذجة ! ..

ويا للحركات المرحة الحيوانية التي تلاشت في الزمان !
لا يمكن أن أصور ما كنت عليه في ذلك الوقت ..
كان الشلال الهادر يتملكني مثل عاطفة جامحة ..
والصخرة الشماء ، والجبل ، والغابة المظلمة العميقة
كانت ألوانها وأشكالها بالنسبة لي شهوة وإحساسا وحبا ..
لا حاجة بها إلى مزيد من سحر الأفكار أو فتنة
ليس مصدرها البصر .. لقد انقضى ذلك الوقت ..
وتلاشت أفراحه المؤلمة ونشوته الغامرة .. ولكنني
لا آسى لذلك ولا أحزن ولا آسف ..
فلقد عُوِّضتُ عن تلك الخسائر هبات وفيرة ..
هبات من لون آخر .. إذ تعلمت أن أنظر إلى الطبيعة ..

ليس كما كنت أفعل في شبابي الغرير ، وإنما أن أسمع دائماً موسيقى الإنسانية الهادئة الحزينة .. لست أراها حادة أو مزعجة ، بل ذات قوة جبارة على تطهير النفس

وشرح الصدر .. ولقد أحسست بوجود كائن
يهز كيانى بفرح غامر من الأفكار السامية . . وشعرت بوجود ينصهر فى الكون انصهاراً عميقاً شاملا . .

يسكن ضوء الشموس الغاربة ، والمحيط الفسيح ، والهواء الحى
والسماء الزرقاء وعقل الإنسان ..
حركة وروح .. تلهم وتسيّر ذوى الألباب
بل كل الكائنات مهما كان مستوى تفكيرها ، وتتدفق فى كل الأشياء ..
واذن .. فلا أزال عاشقاً للمراعى والغابات والجبال
وكل ما نبصره من هذه الأرض الخضراء ، ومن كل هذه
الدنيا العريضة الفتية — دنيا العين والأذن — ذاك الذى
تكاد تخلقه وذاك الذى تدركه .. وكم أطمئن وتقر عينى

حين أتبين فى الطبيعة وفى لغة الحواس مرساة أصفى أفكارى وأنقاها . . حاضنتى ومرشدتى والوصية على قلبى .. بل وروح كيانى المعنوى كله ..

الواضح فى هذه الأبيات هو اتجاه الشاعر إلى الطبيعة بغرام مشبوب ليس مألوفا حتى عند شعراء الطبيعة الإنجليز — إذا جازت هذه التسمية — الذين كان مدار شعرهم ينصب على مظاهر الكون الجميلة التى تفتن الحواس بألوانها وأشكالها، فاللمسة الخاصة التى تفرق شعر وردزورث فى الطبيعة عن كل شعر فى الطبيعة سواه ، هى انبثاقه من نفسه ، وانصبابه فى نفسه ، وارتباطه بشخصه الحقيقى ..

وحينما تناول النقاد هذا الحب غير العادى — لم يزيدوا على تناوله من الظاهر — فى رأى بيتسون — ولم يستفيدوا مطلقاً بالمواد التى تزودنا بها خطاباته وخطابات أخته « دوروثى » — وغيرها من المذكرات التى طبعت أو لم تطبع ، ففى هذه المواد التفسير الكامل لنزعة حب الطبيعة أولا ، وطريقة تأليفه للشعر ثانياً ، والتفسير لاتجاهاته الفنية وخصائص شعره فى ضوء العوامل النفسية المبكرة ثالثا .

والحقيقة أن بيتسون لا يبالغ فى الاحتفاء بالعوامل النفسية المبكرة مطلقاً ، فاذا علمنا كم كان الصبى حساسا فى طفولته ، وكم كان رقيق الحاشية ، مرهف الشعور ،

يثور لأقل إساءة ، ويغضب لأى تعنيف ، استطعنا أن نقدر التأثير الكبير الذى أحدثته « الآلام المبكرة » — على حد تعبيره — فى نفسه . فقد توفيت والدته وهو لا يزال طفلا وتوفى والده بعد ذلك بقليل ، وخلف أيتاما فى رعاية الجد والجدة ، ووصاية عمين من أعمامهم . وسافرت أخته للدراسة وغابت ثمانية أعوام ، وأصبح على الصبى المرهف أن يتذكر دروسه بجد وصرامة ، وكثيراً ما كان يضرب ضرباً شديداً إذا أهمل فى درس من دروس اللاتينية أو اليونانية بالذات ، وكان ينفر منهما وينفلت إلى قراءة « سبنسر » و « شيكسبير » و « ملتون » ، ولم يكن شعر هؤلاء من بين المقررات الدراسية مما جر عليه كثيراً ألوانا منوعة من العقاب ، ليس أثقلها الضرب على الأرجل (١) ولم يكن لديه من الأصدقاء فى ذلك الوقت ، سوى أخيه جون (٢) فكان يبثه آلامه وأحزانه ، أو يرسل خطابات شكوى وضيق إلى أخيه ريتشارد الذى هاجر إلى لندن واستقر هناك ، أو إلى « كريستوفر » الذى كان يدرس فى كيمبريدج .

وحينما عادت أخته « دوروثى » كان قد بلغ السابعة عشرة ، وكانت أحزانه قد نضجت فاتخذت شكلا جديداً ، جعله لا ينفر فحسب من الدراسة ، وإنما ينفر من بلدة « بنريث » كلها ، إذ لم يكتف عماه وجداه بتلك الحياة الصارمة ، وإنما فرضا عليه أن يقوم بالعمل فى حانوت لبيع الأقمشة كانوا يملكونه ، مما ضاعف من القيود التى غل فيها الصبى وقد تعدى طور الطفولة ، ولم يعد قادرا على احتمال أى منها . وقد كتبت أخته رسالة فى ذلك الوقت إلى إحدى صديقاتها تشكو لها مر الشكوى من تلك الحال وتنهيها قائلة :

« كم بكينا سويا . وليم « الشاعر » وجون وأنا . وذرفنا مر العبرات وأشدها إيلاما .. وكلما مرت الأيام ازددنا جميعاً أحساسا بالخسارة التى حلت بنا بموت أبوينا .. وكنا دائماً نختم مناقشاتنا المطبوعة بطابع الحزن ، بأن نتمنى لو كان لنا والد ومنزل .. »

ولم تلبث « دوروثى » أن هربت من « بنريث » ثانية ، ولم تكد تتأثر بطغيان عميها أما وليم فقد « تعرض مدة طويلة وهو طفل أعزل لا يملك دفعاً للألم .. تعرض لتعذيب

---

(١) flogging (بالفلكة) .

(٢) الذى مات غرقا بعد ذلك بقليل .

جديه وعمه « كيت » مما خلف أثراً عميقاً لاينمحي على طبيعته الحساسة وكبريائه الأصيل » ..

ومن هنا نستطيع أن نفهم الأهمية السلبية لتلك « الآلام المبكرة » .. فان النتيجة المباشرة لحرمان الصبي من متنفس يعبر فيه عن عواطفه ونشاطه الطفولى ، « وحبسه فى حانوت القماش » هى نزعة التجوال العميقة التى لم يتحرر منها طول عمره .. ونحن لاننسى أن معظم شعره بل كله تقريباً قد قيل أثناء سيره ..

كان الطريق الفسيح الطلق يمثل لوردزورث طريق هرب من « بنريث » ، هرب من السلطة الإنسانية المتمثلة فى عمه — والمجسدة فى طباعه الحادة والبلدة الصغيرة الريفية « الحقيرة » — هرب إلى أى شيء لايفرض سلطة عليه ، ولايحده بحدود مجتمع البلدة ، ولا يربطه بالبشر .. :

وبلدة بنريث تقع على مشارف « حى البحيرة » تماما ، فمن الطبيعى أن تكون متناقضة أشد التناقض — طبيعياً وروحياً — مع الجبال والبحيرات . ولم تنبع أهمية هذه المظاهر الطبيعية إلا لتناقضها مع جو « بنريث » الخانق .. كم كانت تعزيه عن ضيقه بانفساحها وانبساطها ، وكم كانت تمثل له الحرية التى حرم منها فى الحانوت لرحابتها واتساعها !!

لقد كان المنبع الذى فاضت منه عبادة الطبيعة عند وردزورث هو نفس المنبع السلبي الذى خلق عنده نزعة التجوال. وإذا لم تفتنا الجملة التى جاءت فى الأبيات التى كتبها حينما عاد إلى زيارة كنيسة تنترن « والتى اقتطفناها هنا » استطعنا أن نقرر أن وردزورث كان على الأقل يدرك إدراكا جزئيا، الطبيعة السلبية لموقفه المبكر تجاه جمال الطبيعة . فهو يقول :

« كنت أشبه رجلا يهرب من شيء يخافه .. أكثر مما أشبه رجلا ينشد شيئاً يحبه »

وهذا لايعني سوى أن عبادة الطبيعة التى أحسها فى زيارته الأولى لكنيسة « تنترن » وهى صورة لما أحسه فى شبابه فى « حى البحيرة » ، كانت قائمة على خوفه من البشر ، ونابعة من هذا الخوف . فالشيء الغامض الذى كان يخشاه هو تجسيد للوضع الاجتماعى الذى عاشه ، والذى كان يمثل السلطة فيه عمه « كيت » وجداه ..

وفى قصيدته الطويلة « المقدمة » فقرات يجسد فيها هذا الإحساس بالخوف ، تارة تصريحاً وتارة تلميحاً كلما تحدث عن طفولته المبكرة ، ولا يكاد ينقطع هو عن ترديد كلمة الخوف فى كل جزء من أجزاء القصيدة تقريباً — مما دفع المؤلف إلى تفسير هذا الموقف بأنه تعبير عن إحساس بذنب لاشعورى — أو بضمير مذنب .

« شهدت نفسى أوان غرس جميل ، فنشأت يرعانى الجمال والخوف ..

وكان يحدث لى أحيانا أثناء لهوى بالليل وتجوالى أن تغلبنى رغبة قوية وتدفعنى على الرغم منى إلى سرقة طائر

وقع فى فخ أحد الصبيان من أترابى

وحين يقضى الأمر — كنت أسمع بين التلال المنعزلة

أنفاسا خافتة تتعقبنى ، وأصوات حركة مبهمة ،

وخطوات صامتة صمت الربوة التى تسير عليها »

قد تقول أن الصبى يخاف هنا لأنه اقترف ذنبا ، ولكن ما الذى دفعه إلى اقتراف الذنب ؟ إن المؤلف يرى فى أمثال هذه الحادثة رد فعل طبيعى للكبت والحرمان الشديد الذى كان يعانيه الصبى ، ويرى أن طلبه للذنب والخوف والعقاب كان محاولة لاشعورية منه لإيهامه نفسه أنه حر .. يستطيع أن يخطىء فيعاقب ، ويستطيع أن يؤذى الناس فيؤنبه ضميره ، ويرى أن إدراكنا لهذا « المرض النفسى » — إذا جاز هذا التعبير المبالغ فيه — أمر ضرورى حتى نفهم دوافعه على السير أميالا طويلة وحده حتى بعد أن كبر وتزوج وأنجب ، وكيف نفسر تجواله وحيدا حتى فى آخر أيامه ، ذلك التجوال الذى دفعه إلى قطع مسافة تتراوح بين ١٧٥ ألفا و ١٨٠ ألفا من الأميال الإنجليزية — حتى سن الخامسة والستين — حسبما يؤكد لنا « دى كوينسى » ؟ !

ثم كيف يجتمع الجمال والخوف هذا الاجتماع الغريب ، وما العلاقة النفسية التى مزجتهما على هذه الصورة ؟ هل كان يعبد الطبيعة لأنه يحبها أو لأنه يخافها ؟

« قادتنى الطبيعة فى إحدى أمسيات الصيف ، فوجدت قارباً صغيراً .

مربوطا إلى شجرة صفصاف داخل كهف صخرى ، حيث يأوى كل مساء

وسرعان ما فككت الرباط وركبت القارب وأنزلته الماء

كان حادث خلسة ومتعة مضطربة ..
كان قاربي يسير فتردد أصداء المجداف سفوح الجبال
ويخلف وراءه وعلى الجانبين دوائر صغيرة من الزبد
تتلألأ في ضوء القمر ، ثم تذوب كلها في خط واحد من النور البراق
وحتى أستغل مهارتي في التجديف ، ثبت بصرى على نقطة بعيدة عن حافة الأفق
على قمة صخرة شماء ، إذ لم يكن فوقى سوى النجوم والسماء الشاحبة ..
لقد كان قاربا جنيا ، كأنه إحدى حوريات الماء ..
فأخذت في شهوة عارمة أدفع مجدافي في البحيرة الساكنة
وكلما دفعت مجدافي انطلق قاربي بصدر يعلو ويهبط كأنه بجعة بيضاء .

وفجأة – رأيت من وراء تلك الصخور الشماء التي كانت حتى الآن حافة الأفق – قمة ضخمة – سوداء – ضخمة – تطل برأسها على كأنها ذات إرادة وقوة ذاتية .. فضربت ولكن القمة السوداء الرهيبة ازداد حجمها وجثمت على بصرى وحجبت عنى نجوم السماء . . وكأنما كان لها هدف وإرادة تابعتنى بخطوات منتظمة كأنها كائن حى .. وظلت تطاردنى ، وعدت بمجدافين مرتجفين ، واسترقت طريقى فى الماء الساكن عائدا إلى كهف شجرة الصفصاف – حيث تركت سفينتى فى مرفئها الأمين ثم عدت إلى منزلى فى حزن وغم شديدين وعبرت المراعى الخضراء ولكن الكآبة كانت تغمرنى وتلقى على ظلالها القاتمة » .

إن هذه الحادثة الغريبة ، التى اقتطفت منها هذا الجزء – لتتردد عشرات المرات فى طفولة وردزوورث ، واختلاط الخوف بالجمال ، أو الدور الرمزى الذى تلعبه الصخرة السوداء ذات القمة الضخمة ، والذى يمزج قوة الطبيعة كإله يفرض العقاب على البشر ، وكمصدر من مصادر الجمال لذاته ، والذى يمكن تفسيره بأنه ممثل لضمير الصبى الذى تيقظ ، وهلم جرا ، أقول إن اختلاط الخوف بالإحساس بالجمال منع حب الشاعر للطبيعة من أن يكون حبا عاديا ، وإنما يجنح به إلى شذوذ من لون خاص – وربما كان مرضياً .

والأستاذ بيتسون يفصل القول فى هذا تفصيلا واضحاً ، ويقوم بتحليل قصائد كثيرة تجسم هذا الموقف ، ويعلق على فقرات كثيرة من شعره ومن المادة النثرية التى خلفها مبينا صدق دعواه ، وينتهى من ذلك قائلا :

« لقد كان هناك بالتأكيد عنصر عصابى فى موقف وردزوورث من الطبيعة ، فإن استغراقه فى المناظر الطبيعية استغراقاً تلونه النشوة المسحورة والخوف الشديد ، لبعيد أشد البعد عن المتعة الصادقة الصحيحة التى كان يجدها « تشوسر » أو « شيكسبير » فى عمليات الطبيعة الحية من نماء نباتى وحيوانى . فالطبيعة التى يعبدها « وردزوورث » هى « صخور وأحجار وأشجار » ، أنهار وضباب ورياح ونجوم وأقواس قزح ، أى طبيعة غير خلاقة بشكل غريب ، بل وميتة أيضاً . هل كان ذلك فى أساسه مرآة انعكس فيها عقله الباطن ؟ هل يمكن أن نقرأ فيها أسرار اللاشعور عند « وردزوورث »؟.. من المحتمل أن يكون هذا صحيحاً . فالمرء يستطيع أن يقول – متوسلا بالطبيعة ومستخدما رموزاً محايدة – أشياء كثيرة لايمكنه قولها أو حتى التفكير فيها تفكيراً مباشراً أو موضوعياً .. »

أما كيف أثر كل ذلك فى فنية شعره وخصائصه ، فنستطيع أن نتبين هذا بسهولة إذا درسنا تطور أسلوبه وموسيقاه وتطور صوره الفنية بصفة خاصة ، فالشاعر الذى يسير آلاف الأميال ، ويقول الشعر وهو سائر ، ثم لايعدل فيما يقول على الإطلاق ، بل يثبته فى ديوانه كما هو – ويقول عن قصيدة « كنيسة تنترن » ما يلى :

« بدأتها حين تركت تنترن ، بعد أن عبرت نهر « الواى » ، وانتهيت منها تماما عندما وصلت إلى بلدة بريستول فى المساء ، بعد جولة على الأقدام استغرقت أربعة أو خمسة أيام مع أختى ، ولم أغير فيها حرفا ، ولم أكتب منها سطراً واحداً حتى وصلت إلى بريستول ، ونشرتها بعد ذلك مباشرة ، ضمن ديوانى الأول « قصائد غنائية » .

أقول أن مثل هذا الشاعر لابد أن يختلف عن غيره الذين يكتبون ويعدلون وينقحون ويهذبون ، ونحن لاننسى شاعر الحوليات « زهير » الذى كان يكتب القصيدة فى أشهر وينقحها فى أشهر ويلقيها فى أشهر على مدار الحول كله ، بل إنه يختلف مع نفسه حينما نضج وأعاد كتابة قصيدته الطويلة « المقدمة »

فالقصائد الأولى التى قيلت « همسا فى الهواء الطاق » على حد قوله ، تمتاز بليونة الحديث العادى والصور التلقائية . . ولعل هذا هو ما دفع الشاعر إلى رأيه النقدى الشهير الخاص بتلقائية الشعر « وما الشعر الجيد إلا فيض تلقائى للأحاسيس الجارفة » .

ولعل هذا هو السر فى إيمانه بلغة الحديث العادى ونبذه للغة الخاصة بالشعر ، بل انكبابه على مصادر الأحاسيس الإنسانية الأولية كمبرر لسذاجة شعره فى أول حياته ، ثم تطوره فيما بعد وإبداع أسلوب بلاغى خاص به وصور أكثر تعقيداً وأدل على الصنعة الفنية .

وأعتقد أن المجال لايتسع هنا للمقارنة بين النسخة الأولى « للمقدمة » التى نشرها عام ١٨٠٥ والنسخة المعدلة المنقحة التى نشرت عند وفاته عام ١٨٥٠ ، ولكن المقارنة على أى حال تثبت القضية ، وتفتح مجالات جديدة للتأمل والدراسة .

وإذا كنا قد اقتصرنا فى هذا العرض الموجز لكتاب رائع على عرض للمنهج وطريقة تطبيقه فى أحد الأبواب ، فإن بالكتاب أبوابا أخرى تستحق المزيد من العناية مثل الباب الذى خصصه لدراسة حادثة « زواجه الطبيعى » من « آنيت فالون » الفرنسية والفصل الذى أفرده لمناقشة ذاتية الشاعر وصلة هذا الارتداد إلى نفسه بشعره ، والفصل الذى عقده بهدف دراسة لون المفارقات الشعرية عند وردزوورث .

ولايمكن أن يقال إزاء هذا الكتاب وهذا المنهج — مهما اختلفنا حول صحته ومهما غضب أرباب النقد الحديث ، إلا أنه كتاب مثير ، وعلى الأقل جدير بالقراءة والتأمل .



ستانلى كوفمان

التصويرية فى الشعر

IMAGISM

«A Chapter In the History of Modern Poetry»

By : Staniey K. Coffman J.R.

University of Oklahoma Press

ليس كتاب « التصويرية – فصل فى تاريخ الشعر الحديث » – أول كتاب يتصدى لمدرسة التصوير فى الشعر الحديث ، كما أنه لم يتكفل بدراسة الشعراء المحدثين أنفسهم ، شعرهم ومذاهبهم ونقدهم .. إلخ ، ولكنه اقتصر على الدراسة العلمية التاريخية لنشأة هذه المدرسة فى الشعر الإنجليزى من حيث هى تيار « محتوم » (على حد قول ت ا . هيوم) نبع من مدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى ، واستقى كثيراً من فلسفة برجسون ، ثم انتهى إلى خلق « جيل جديد » من الشعراء (إذا جاز هذا التعبير) فى الأدب الإنجليزى الحديث .

ولهذا اهتم المؤلف « بتاريخ » نشأة المدرسة فى الفصلين الأول والثانى ثم بالنزعة التصويرية عند « ت ا . هيوم » ، ثم بين كيف تنتسب إلى رمزية الشعر الفرنسى ، ثم تحدث عن موقف « عزرا باوند » من هذه المدرسة ، وهو يلقى بالضوء هنا وهنالك على مفهوم التصويرية منذ نشأتها حتى منتصف القرن الحالى .

من الطبيعى إذن أن نهتم فى هذا العرض السريع بالتصويرية ذاتها ، وأن نغفل التفاصيل التاريخية التى تمتد فى إسهاب بين ثنيات الكتاب .

يقصد بالتصويرية مذهب جماعة من الشعراء ، والنظريات التى وضعوها أساسا لهذا المذهب فيما بين عامى ١٩١٢ ، ١٩١٧ . وقد التقى هؤلاء جميعاً حول محور واحد هو اشتراكهم فى الهجوم على الإهمال الفنى والقيم الشعرية الجامدة التى غلبت على كثير

من شعر القرن التاسع عشر ، وقد بدأت هذه المدرسة بداية هادئة ، أو بداية غير ثورية . فنشروا فى مجلة « الشعر » مقالات موضوعية تدعو للمذهب الجديد فى تعقل واتزان . ومن الطبيعى أن تكون لهذه المدرسة جذور فلسفية ابتدأت مع « ت . أ . هيوم » الذى أنشأ ناديا أدبيا عام ١٩٠٩ وانتهى مع زملائه إلى آراء فى الفن والشعر ساعدت على تكوين المذهب الجديد من الناحية الفكرية على أقل تقدير .

وقد بدأ نشاط المدرسة يبرز عام ١٩١٣ حين كتب « عزرا باوند » مقالا فى مجلة « الشعر » بدأ فيه بتعريف الصورة الفنية :

« إن الصورة الفنية هى الصورة التى يجتمع فيها عنصران يكونان مركبا ذهنيا عاطفيا فى الوقت نفسه .. وأنا أستعمل لفظ « مركب » هنا بالمعنى الاصطلاحى للنفسيين الجدد من أمثال « هارت » .. وتقديم هذا المركب فى لحظة واحدة يجعلك تحس بالتحرر المفاجىء من قيود الزمان والمكان ، ويهبك الإحساس بالنمو المفاجىء ، ذلك الإحساس الذى نشعر به أمام روائع الأعمال الفنية .. وخير للفنان أن يقدم صورة فنية واحدة فى حياته من أن يقدم أعمالا ضخمة مطولة خالية من الصور »

وأتبع باوند ـــ رائد المدرسة فى ذلك الوقت ـــ هذا التعريف بتعليقات شتى على استعمال الصورة الفنية ، الذى يقتضى التجسيم الشديد ، وينبو نبوا تاما عن التجريد ، كما أخذ يحذر الشعراء الجدد من أخطاء الرومانسية النازعة دوما إلى التعميم والتجريد .

وفى نفس العدد من مجلة « الشعر » نشر « ف . س . فلنت » كلمة بعنوان « التصويرية » يعرض فيها للمذهب الجديد ـــ دون أن يكون بعد من أصحابه ـــ وقال فى كلمته أن لهذا الاتجاه ثلاثة مبادىء :

أولا ـــ المعالجة المباشرة « لشىء ما » ـــ موضوعى أو ذاتى ـــ ولكنه محدد .

ثانيا ـــ عدم استخدام كلمة لا تساعد على تقديم ذلك الشىء .

ثالثا ـــ فيما يختص بالموسيقى الشعرية ـــ يجب اتباع الإيقاع الموسيقى الداخلى للعبارة وليس التقسيم الموسيقى الخارجى لها .

وقد انضم إلى المدرسة بعد هذه الحملات كثير من شعراء تلك الفترة ، وظلت المناقشات الجدلية قائمة بين أعضاء المذهب وبين وسائل النشر وممثلى الرأى الأدبى العام حتى صدرت عام ١٩١٥ أول مجموعة قصائد للتصويريين بعنوان « مختارات من الشعر التصويرى » لستة من الشعراء هم « هيلدا دليتل الدنجتون » (١) ، و « امى لويل » ، و « د . ه . لورنس » (الذى كان عليه أن يحتل مكان عزرا باوند فى هذه المدرسة ، و « الدنجتون » ، و « فلتشر » ، و «ف.س.فلنت» ويمتاز هذا الكتاب بمقدمته التى وضعت ستة مبادىء للمدرسة . وبالرغم من أنها لم تذكر اسم « عزرا باوند » إلا أنها اعترفت بأنها تدين له بكل شىء تقريباً . وهذه المبادىء هى :

أولا — يجب استعمال لغة الحديث العادى مع ضرورة اختيار الكلمة الدقيقة المحددة المدلول دائماً — وليس الكلمة التى تقترب من الدقة أو تلك التى تهدف إلى مجرد التزيين .

ثانيا — خلق أوزان جديدة — أى إيقاعات موسيقية جديدة تعبر عن حالات نفسية جديدة . كما يجب ألا ننقل الأوزان القديمة إذ أنها لاتعبر إلا عن الأحاسيس القديمة . ونحن لانصر على استعمال « الشعر الحر » باعتباره الطريقة الوحيدة لكتابة الشعر ، ولكننا نحارب فى سبيل استخدامه لأنه يتيح للفنان حرية فى موسيقاه ، ولأننا نؤمن أن فردية الشاعر تجد تعبيراً فى الشعر الحر أفضل مما تتيحه لها الأشكال التقليدية . فاللحن الجديد فى الشعر يعنى فكرة جديدة .

ثالثا — أن يسمح بحرية مطلقة فى اختيار الموضوع ، فليس من أسس الفن الجيد أن نكتب كتابة منحطة المستوى عن الطائرات والسيارات ، وليس من الضرورى أن ينخفض المستوى الفنى حين نجيد الكتابة فى موضوعات قديمة . إننا نؤمن إيمانا شديدا بالقيمة الفنية للحياة الحديثة ، ولكننا نود أن نبين أنه ليس هناك ما هو أبعد عن الإيحاء الشعرى وأشد إغراقاً فى القدم مثل طائرة عام ١٩١١ .

رابعاً — أن يقدم الشاعر صوراً فنية حقيقية (ومن هنا جاء اسم تصويرى) . لسنا مدرسة من الرسامين ولكننا نؤمن بأن الشعر يجب أن ينقل التفصيلات المخصصة فى

---

(١) كانت دائما توقع قصائدها هكذا « ه . د . » من التصويريين » .

دقة شديدة ، لا أن يتناول التعميمات الغامضة مهما كانت رائعة وطنانة . ولهذا نعارض الشاعر التعميمى فهو فى نظرنا يتهرب من الصعوبات الحقيقية لفنه .

خامسا ــ كتابة شعر صلب واضح . ليس مهزوزاً أو غير محدد .

سادسا ــ وأخيراً فإن معظمنا يؤمن بأن التركيز هو الجوهر الأساسى للشعر .

وقد استطاع هذا الكتاب أن يحقق رواجا فى الولايات المتحدة إذ بيع منه فى نفس العام ١٣٠١ نسخة، أما فى إنجلترا فلم يحقق مثل هذا الذيوع . وعلى أى حال فقد أصيبت حركة التصويريين بالبطء ونشب بين أعضائها بعض الشقاق وذلك حينما تخلى عزرا باوند عن زملائه أو بالأحرى حينما لم يعودوا هم يقبلون رياسته للمدرسة .

ولم يضيع باوند وقته بطبيعة الحال فأخذ يوجه اهتمامه وجهة جديدة هى اكتشاف الموهوبين من الشبان ، وتعليمهم أسس المذهب التصويرى ، أوعلى الأقل توجيههم إلى الطريق الموصل إليه . فبعد أن أكتشف « هيلدا دوليتل » و « الدنجتون » اكتشف « جون رودكار » ، و « ايريس بارى » وتحمس لشعرهم وأخذ يرسله إلى مجلة «الشعر» ومجلة « ذا ليتل ريفيو » وقد كلل بحثه عن المواهب عام ١٩١٤ باكتشافه « لأمريكى يدعى إليوت . . الأمريكى الوحيد الذى استطاع أن يعد نفسه إعداداً كافياً للكتابة » كما أرسل قصيدة اليوت الشهيرة « أغنية العاشق « ج . الفريد بروفروك » قائلا أنها « أفضل قصيدة رأيتها أو سمعت عنها من بين مؤلفات الأمريكيين » .

ومنذ ذلك الحين تبنى باوند اكتشافه الجديد : ت . س . اليوت ، وأخذ يدخل بعض قصائده ضمن مجموعات الشعر التصويرى التى توالى صدورها منذ عام ١٩١٥ .

أما « ت . ا . هيوم » فقد كان ــ كما قلنا ــ يوجه اهتماما أكبر إلى النظريات التى تقوم عليها المدرسة . وقد شغل نفسه حقاً بهذه المشاكل فى المقالات التى كتبها والكتب التى أصدرها منذ عام ١٩٠٨ ــ ١٩١٧ فقام بتحليل تفصيلى لما كان يعتبره المشكلتين الأساسيتين للفنان . الأولى تختص بالإدراك أو ما يراه الفنان . والثانية بالتعبير أو بطريقة إيصال المدركات إلى القارىء . فقال إن الإنسان العادى يدرك الأشياء إدراكا عمليا أى يتصل مباشرة بما سيفعله هو فى الحاضر أو فى المستقبل . أى أنه لايرى « هذه المنضدة » مثلا ، وإنما يرى « منضدة ما » وهكذا . فهو يصنف الأشياء حسب نفعها

المباشر أو الكامن . أما الفنان فهو لايرى نماذج عامة وانما ذوات فردية خاصة . وتنحصر مشكلته في رؤية الأشياء « كما هي في ذواتها » بغض النظر عن الطرق التقليدية لرؤيتها . ويمكن تعريف الأدب - كما يقول - بأنه « الوقوف التام المتعمد عند رؤية فنية ، والتحويم حولها ، والتفكير الدائب فيها لحظة واحدة من الزمان . دون أن يؤدى ذلك إلى اتخاذ فعل من لون ما » .

أما المشكلة الثانية - مشكلة الخلق - فيقول هيوم إن الفنان عليه أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة أى أن عليه أن يكسر الأنماط الجامدة العامة التي تجعل اللغة عاجزة عن التعبير .. عن الانفعال الشخصي بالنسبة لشيء بذاته ، فان اللغة التي يستخدمها الإنسان العادى لاتحاول النفاذ إلى ذاتية الأشياء ونقل صورها الفردية المتميزة وإنما تستعين على الدوام بعمليات تجريد متوالية تجعل الألفاظ أدوات ناقصة لاتنجح أبدا في نقل الشيء أو تقديمه ، وإنما هي تقدم فحسب بعض صفاته التي يشترك فيها مع مع غيره أو التي لاتلمس جوهر فرديته . أما الفنان فبدلا من نقل جزء واحد من الإحساس - ذلك الجزء الذى يمثل المعنى العام المتفق عليه بين الناس - يحاول أن ينقل المدى الكامل لإحساسه الفردى . أى أنه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى الذى تمثله الكلمة في صورتها العادية . ويتوقف نجاحه أساساً على مقدرته على استخدام التشبيه - إذ أنه حين يكشف عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه أن ينقل جدة رؤيته وفرديتها .

ويشرح هيوم خصائص التصوير الاستعارى قائلا : « إن الصورة يجب أن تكون مجسدة مرئية ، ويجب أن تكون كل كلمة صورة مرئية وليست أداة عامة مجردة . فالصورة إذن تقديم لشيء موضوعى . وانفعال القارىء بها يماثل انفعاله بالشيء الموضوعى نفسه ، وهذا الاتصال المباشر بين القارىء والأشياء يلغى الاستعمال التقليدى للغة الذى يعتمد على التجريد أساسا . كما أن الشيء الموضوعى يثير في القارىء إحساسا يشعره بأنه إحساسه الذاتى .. وهكذا تتاح له فرصة التأمل بمتعة أكبر . فشعر الصور يحاول الاستيلاء عليك ويجعلك ترى على الدوام شيئاً موضوعياً ويمنعك من الانزلاق في عملية تجريدية » .

والصورة المجسدة تهيء الجدة والنضرة ، مثلما تهيء ذلك جدة التقابل بين الصور أو أصالتها ، وهذا هو المصدر الثانى من مصادر قوة التشبيه . إنه يسبب هزة اكتشاف مفاجئة لدى القارىء، إذ أنه فى هذه الحالة لن يرى ما يراه فى الحياة وإنما سيرى صورة جديدة مركبة من خلق فنان . وهذه اللمحة الخالقة هى سر التشبيه .

ويقول هيوم : « إن الجمال لايوجد بذاته فى الطبيعة ينتظر من الفنان أن يحاكيه .. ولكنه يوجد فى القدرة على تجميع عناصره فى مركب الصورة الفنية » .

كان هيوم يحاول أن يقيم أساسا ثابتا لإيمانه بالتشبيه بأن يربط بين التفكير والتصوير ، أى أن يوطد العلاقة الفلسفية بين الفن والفكر ، فهو يقول إن الفكرة عبارة عن تقديم صورتين مختلفتين إلى الذهن فى نفس اللحظة . . أى اكتشاف تماثل جديد بين شيئين ، تماثل لا يقف عند حدود الظاهر ، ولا يقنع بالمفارقات ، وإنما يكشف عن ارتباط الجوهرين بخيط الفكرة ..

وهيوم لا يقول بهذا إن التفكير الإنسانى عبارة عن سلسلة من الصور أو مجموعات متمازجة من الصور ، وإنما يقوم أساسا على الصور . فالفنان لايستطيع أن يكتب دون أن تتمثل له الصور تمثلا قوياً ، أى أن يضع حواسه على مصدر أفكاره النابعة من هذا الأساس الحسى الملموس .

وقد أكد هيوم أنه يدين لهنرى برجسون بجوانب عديدة من نظريته الجمالية . فذكر جانبين من جوانب فلسفة برجسون وقال إنهما بالغا الأهمية لمن يتصدى لعلم الجمال .

فالجانب الأول خاص باعتبار الحقيقة فيضاً من العناصر المتشابكة التى لايمكن للذهن أن يدركها .

والآخر خاص بتوجيه العقل ناحية الفعل ، وتأثير هذا التوجيه على العادات الطبيعية التى يتبعها العقل فى عمله ، فالعقل أو الذهن يدرك المظاهر الخارجية بطريقة تمكن الإنسان من اتخاذ فعل ما ، ولاتمكنه من معرفتها . أى أنها تضع حجابا بين الإنسان والحقيقة .

أما الفنان فهو وحده – لتحرره من ضرورة اتخاذ فعل ما – يستطيع أن يرفع ذلك النقاب ويعرى الحقيقة . فهو لا يسأل : « كيف استطيع استغلال هذا لصالحى » ؟

وإنما يسأل : « كيف يكشف هذا عن الحياة الداخلية للأشياء ؟ »

وبينما نجد الإدراك الطبيعى يرى فى ملامح الكائن الحى «معالم مجتمعه لا تخضع لنظام مشترك فيما بينها ، وهكذا يضل عن الدافع الحيوى الذى يجرى فى عروقها ويهبها معناها ، نجد أن هذا الدافع الحيوى هو ما يحاول الفنان بالفعل – جاهداً – أن يستعيده وأن يبرزه .. حين يحطم الحاجز الذى يضعه الفراغ بينه وبين النموذج الذى يصوره » وهذا هو الأساس الذى يقيم عليه هيوم نظريته فى الإدراك الفنى .

وقد استمد هيوم من برجسون أيضاً تحليله للغة ، الذى يكشف عن القصور الذى يفرضه عليها خضوعها لمقتضيات التفكير العملى والمجرد . وخضوع اللغة للذهن يستتبع عجزها عن التعبير عما يراه الفنان . فهو يعترف بأن اللغة أثرت الذكاء ثراء كبير . فبدونها كان يمكن أن يظل الذهن قاصرا على معالجة الأشياء الخارجية من ظاهرها وحسب ، ولم يكن بمستطيع أن يتحرر فيمارس العمليات الفكرية الأكثر تعقيدا .

ومع ذلك فان خدمة اللغة للذهن حدت كثير من قدرتها على التعبير عما يقع خارج نطاقه . فهى لاتستطيع مثلا أن تعبر عن حقيقة مثل الوعى . لأن الوعى يتكون من حالات متداخلة متشابكة ، بينما تتحكم التحليلات الذهنية فى اللغة فتحد من قدرتها على التجميع والاتساع والشمول .

وهكذا نرى أن اللغة إذا حاولت التعبير عن حقيقة تختلف فى طبيعتها عنها ، كان من المحتوم أن يكون التعبير عن هذه الحقيقة – الوعى مثلا – فى ألفاظ غير حقيقية .

وقد اهتدى برجسون آخر الأمر إلى حل لمشكلة التوصيل اللغوى لهذه الحقائق ، وذلك عن طريق الصورة الفنية أو التشبيه ، فحينما واجهته مشكلة التعبير عن الشىء « المتفرد بذاته » والأشياء التى لايمكن التعبير عنها ، بدأ يعتمد فى فلسفته اعتمادا كبيرا على التشبيه ، لم يكن يؤمن حقاً بأن الصور يمكن أن تعبر عن الحقيقة تعبيرا كاملا أو حتى تعبيرا جزئيا ، ولكنه كان مقتنعاً بأن الصور هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن للانسان أن يقترب عن طريقها من المكان الذى يجبره على الإحساس بالحقيقة والتسليم بها .

يقول برجسون : « لاتوجد صورة ما تستطيع أن تقوم مقام حدس الديمومة ، ولكن عدة صور منوعة مستقاة من أشياء بالغة التنوع أيضاً ، يمكن إذا تمازج تأثيرها أن توجه الشعور إلى النقطة المحددة تماما التى يمكن عندها إدراك ذلك الحدس المعين »

ويعلق هيوم على ذلك قائلا إن الفنان يهيىء السبيل للحدس بأن يخدر القوى الفعالة للذهن التى تقاوم الاستسلام للحدس ، وبأن يخلق حالة ذهنية يمكنها تقبل الايحاء . فالشاعر يتوسل مثلا بالصور الفنية والإيقاع الموسيقى للعبارة حتى يحدث ذلك التأثير .

ويقول برجسون : « إن الشاعر يطور أحاسيسه إلى صور ويحيل الصور إلى كلمات تترجمها ، مطبقاً فى ذلك قوانين الإيقاع » .

ويعلق هيوم قائلا إن الشاعر يستطيع عن طريق إيقاعات كلماته أن يخضع الذهن له وأن يهيىء السبيل للحدس . فهو لايسيطر على الصور الفنية فحسب ، وإنما يستطيع أن يخلق حالات خاصة — مركبة دائماً — تزيد من تأثيرها .

ونستطيع أن نلمح تأثير برجسون أيضاً فى هذه الفقرة المقتطفة من كتاب هيوم « محاضرة فى الشعر الحديث » .

« فلنقل إن الشاعر انفعل بمنظر طبيعى معين ، إنه يختار منه صوراً معينة يضعها فى مقابلات فيما بينها فى أبيات منفصلة ، وبذلك يمكنها أن توحى وأن تبعث الإحساس الذى يحسه . وإلى جانب هذ التجميع للصور المتميزة بعضها عن بعض وتقابلها فى الأبيات المنفصلة نستطيع أن نجد تقابلا موسيقياً يتمشى مع هذه الصور . وهكذا نجد ثورة كبيرة فى الموسيقى حين يستبدل اللحن المنفرد فى الموسيقى ذات البعد الواحد بألحان توافقية ذات بعدين . أى أننا نجد صورتين بصريتين قد كونتا توافقا بصرياً .. وهو ما يؤدى إليه اتحادهما من الإيحاء بصورة تختلف عن كل منهما » .

وهيوم بهذا يستفيد من مجمل فلسفة برجسون ، ويحاول أن يبنى نظريته الجمالية عليها — دون إنكار على الإطلاق للتأثير البرجسونى عليه .

وإذا تأملنا الفقرة الأخيرة فى أناة أكبر ، رأينا أى فن معقد متطور كان هيوم يريد للشعر أن يكون . لقد كان يضايقه أن يشهد مسطحات اللوحة الرومانسية ، أو يسمع اللحن المنفرد ذا الآلة الواحدة فى شعر « وردزورث » أو « شيلى » مثلا .. وكان يطمح إلى أن يرى أبعادا جديدة فى شعر العصر الحديث يمكن أن تجعل منه فنا عميقاً مركبا — وليس بالضرورة معقداً — يساير التطور العام الذى وسم الفنون التشكيلية والموسيقية فى عصرنا الحالى ، ولم يكن من الممكن أن يتم هذا إلا عن طريق الصور الفنية .

المواويل همزة الوصل

بين القديم والجديد

لايمكن للمرء أن يتجاهل هذه الأيام ظاهرة « اغانى الفولكلور » والمغنين الذين تخصصوا فيها ، كما لايمكن لنا أن نهرب من هذه الأغانى — سواء موسيقاها أو أشعارها — إلا إذا صممنا على أن نغلق على أنفسنا الأبواب فلا نسمع الراديو أو نشاهد التليفزيون أو نقرأ الصحف ! وأكثر هذه الألوان شيوعاً هو « البالاد » أو الأغنية التى تحكى قصة بسيطة والتى تقترب إلى حد كبير من الموال فى أدبنا العربى : ويمكننا دون إجهاد أن نضع أيدينا على خصائص هذا النوع — الذى يبدو لأول وهلة أنه جديد بعض الشىء — وهى باختصار : الموسيقية الغلابة ، القصة البسيطة « التى تقترب من « لقطة عابرة ») ، واللغة العامية بل الدارجة أحيانا ، وروح الفكاهة أو على الأقل انتفاء روح المأساة . وأحدث « بالاد » سمعناه يصور ذلك تماما،وعنوانه « أخداية » ترجم إلى العامية لأنه مكتوب بعامية محضة :

أول ما فات خد قلبها
مسك إيديها وخد بوسه
ما خدش باله أما اتكسفت
قال خدك أحمر ياعروسه
أخد عليها وبقى ييجى
يزورها كل عصريه
حلف ما يخدعها أبداً
ويخلى أيامها هنية
أبوها قال دا كلامه ظريف
فتح له بيته ينام ليلة

في الصبح بصوا أتارى الضيف
سرق دولاب الفضية !

وفى الوقت نفسه سمعنا أغنية شائعة فى العالم الغربى عموما ويعرف لحنها معظم الناس وهى تختلف عن هذه فى التكرار الذى تتميز به ، وفى انعدام عنصر السرد تقريباً ، وانعدام الفكاهة ، وفى مسحة الجد الرومانسية التى تكسوها – واسمها **عشرة آلاف ميل** أو «وداع الأحبة» :

إذن فوداعاً حبيب الفؤاد
وداعا وليس لوقت طويل
ومهما ابتعدنا فحتما سأرجع
ولو سرت عشرة آلاف ميل
حبيب الفؤاد –
ولو سرت عشرة آلاف ميل .

وربما كانت هذه الأخيرة هى نقطة انطلاقنا إلى تفهم صلة هذه الظاهرة الجديدة بجذورها التاريخية ، وإدراك عناصر الجدة وعناصر القدم فيها ، فهذه الأغنية الحديثة لا مؤلف لها . . ولحنها أشهر من كلماتها ، والحقيقة أنها ليست جديدة على الإطلاق ولكنها إحياء لأغنية شعبية كانت تتمتع بنفس الشيوع فى القرن السادس عشر :

وداعاً إذن يا أعز الأحبة
وداعاً وليس لوقت طويل
إذا كنت أمضى فسوف أعود
ولو سرت عشرة آلاف ميل
حبيبى العزيز –
ولو سرت عشرة آلاف ميل .

إن التشابه بين الأغنيتين لا يمكن أن يكون وليد الصدفة ، ورغم تغير العالم وتغير مغزى المسافات فان العشرة آلاف ميل لاتزال رمزاً لبعد الشقة وصعوبة اللقاء . ولكن إذا كانت هذه هى نفس القصيدة فهل هناك أصول أدبية أخرى للبالادات الفكهة او الساخرة الحديثة ؟

مواويل كبلنج :

لايمكن أن نحدد بداية النهضة فى فن البالاد فى القرن العشرين عند تاريخ محدد — فالواقع أن الأغانى الشعبية — مهما تفاوت حظها من الشعبية انتشاراً وانحساراً — لم تمت ابداً ، وظلت تتردد فى أنحاء البلاد على كافة المستويات طوال قرون عديدة ، ولكن الذى حدث فى القرن العشرين هو أن ثورة أدبية—مشابهة لثورة **وردزورث وكولريدج** فى بداية القرن التاسع عشر — قامت بالنسبة لموقف الأدب الرسمى — (كما يسميه الدكتور عبدالحميد يونس) من الأدب الشعبى . وباختصار فانه مثلما دعا الشاعران الإنجليزيان الرومانسيان فى أول القرن الماضى إلى عدم نبذ **البالادات** من دنيا الأدب والأعتراف بهذا الشكل الفنى باعتباره **أدبا رفيعاً** بالرغم من نقائصه الفنية واللغوية وذلك (بصفة رئيسية) لتجسيده لمشاعر الإنسان الأولية وثراء مادته العاطفية ، وجدنا **ت . س . إليوت** فى مقدمة نقدية كتبها لمختارات من شعر **رديارد كبلنج** — الذى ارتبط اسمه بالإمبراطورية البريطانية وحياة الإنجليز فى الهند (— ينبه النقاد والأدباء إلى أن هذا الشاعر قد بعث فن الموال ، وأن سر نجاحه يعود إلى ذلك ، مؤكداً أن نظم المواويل ليس فحسب مرحلة من مراحل تطور الشعر ، ولكنه لون فنى لايزال حيا ومتطوراً « بطريقته الخاصة » وأنه يهب لذة أدبية دائمة .

وربما اختلفنا مع إليوت فى تفسيره لشعر كبلنج الذى يميل كثيراً إلى اتخاذ نعرة قومية وتفاخر ممجوج بعظمة الإمبراطورية. وربما كان إليوت نفسه متأثراً بقول كبلنج إنه كان يكتب المواويل . فهو يسمى قصيدة من أشهر قصائده « **موال الشرق والغرب** » — تلك التى تبدأ :

الشرق هو الشرق
والغرب هو الغرب
لن يلتقى الاثنان
حتى يأتى الرحمن
بالأرض وبالأكوان
يوم الحشر الأعظم
لحساب لا يرحم !

لكن –
إن واجه خصم ذو بأس
ندا فى القوة والبطش
(حتى إن كانا ينتميان
لأقصى أطراف الأرض)
لن نشهد شرقاً أو غرباً
ستذوب حدودهما ذوبا
لن يفصل بينهما لون
أو جنس أو كرم المحتد !

أقول ربما اختلفنا مع إليوت ، ولكن الحقيقة أن تأثير هذه المقدمة النقدية قد تخطى حدود تقييم شعر كبلنج إلى فتح عيون النقاد إلى هذا اللون من الشعر الذى يستمد حياته من الشعب ولا يموت أبداً طالما ظل فى الشعب حياة .

البالاد .. شكل فنى محض ؟

ولم يكن الباحثون قبل إليوت أقل اهتماماً بهذا اللون الذى ساد القرن التاسع عشر ، ولكنهم اختلفوا ولا يزالون حول تعريف جامع مانع له.وأهم اتجاهاتهم هى أولا نزعة تؤكد أن الموال شكل فنى محض – أى إطار فنى من الموسيقى والألفاظ له روح خاصة به تشكل أى موضوع يتناوله ، وأهم من دعا بهذا هو البروفسور و . ب . كير فى كتابه « شكل الشعر وأسلوبه » . (الذى بين أن البالاد من الناحية التاريخية لا يمكن إلا أن يكون شكلا فنيا محضا – فالكلمة اللاتينية التى اشتق منها اسم (بالارى) معناها يرقص ، ومنها اشتقت كلمة باليه ، وهكذا فان المواويل لابد أن تعتبر أغانى أولا وقبل كل شىء ، مهما كانت موضوعاتها .

والاتجاه الثانى يعتمد أيضاً على الأصول التاريخية لهذا اللون من الأدب الشعبى قائلا إنه لصلته الوثيقة بحياة الشعب فى أفراحه ومآسيه – إذ كانت المواويل هذه تنشد فى المناسبات السعيدة وفى المآتم (وخاصة فى بلاد إسكنديناوه – كما بين ذلك البروفسور إنتويسيل) – لابد أن نعتبره صورة من صور المجتمع –معبراً عن المشاعر الإنسانية التى يحفل بها والتى تتركز فى لحظات الانفعال الجماعية اى فى هذه المناسبات .

وهناك اتجاه حديث يعترف بصحة الاتجاهين السابقين ويجمع بينهما، كما أنه — وهذه أهم سمة فيه — يتناول المواويل هذه ليس على أساس أنها فولكلور من نوع خاص يندرج تحت علم الاجتماع بل وربما علم النفس الاجتماعي — ولكن على أساس أنها أدب وحسب. وهنا نجد أن النقاد وخاصة أولئك الذين اهتموا بهذا اللون وتخصصوا فيه يسلمون بأنه لا حاجز هناك بين الأدب الشعبي (باعتبار أن المواويل شعبية المنشأ واللغة والتكنيك) وبين الأدب الرسمي الذى يفترض فيه مخاطبة المتعلمين واستخدام فنون لغوية «رفيعة». وقد بدأت هذه الدراسات فى بداية الستينات معتمدة على ما جمعه الدارسون من مواويل وأهمها مجموعة مواويل **فرانسيس تشايلد** فى القرن التاسع عشر ومجموعة **روكسبره** ومجموعات بروفسور **روليتز** الحديثة.

المواويل والملاحم :

وأهم ما انتهى إليه جهد الباحثين فى هذا الصدد هو تقسيم المواويل إلى نوعين (١) المواويل التقليدية و (٢) مواويل الشارع — أو الأزجال الساخرة. أما الأولى فقد نشأت فى مجتمع ريفى لم يعرف القراءة والكتابة، وكان لايزال يعيش فى جو من العقائد والشعائر الموغلة فى القدم. ولم تكن هذه المواويل من تأليف شاعر بعينه ولكنها كانت نتاج قرائح ولغة الأجيال المتعاقبة، فسواء أكانت تقدم لقطة فنية محدودة أم تحكى قصة بطولية طويلة، فإنها لم تكن تقتصر على تصوير مجتمع بعينه أو تتناول أمور بقعة خاصة، ولكنها كانت تعبر عن وجدان جماعى ربما امتد ليشمل عدة مجتمعات على مدى عدة أجيال، وربما احتوت عدة قصص يتداخل بعضها فى بعض تداخل الملاحم الكلاسيكية.

التصوير والرمز :

ومما يؤيد هذا الرأى هو الطبيعة التصويرية التى تتميز بها هذه المواويل التقليدية والتى تشبه الملاحم شبها كبيراً. وربما كان أسطع دليل على ذلك فشل الرموز الدينية التى شكلت ضروباً شتى من الأدب فى العصور الوسطى فى تغيير طبيعة المواويل حتى المسيحية منها. فلا يمكننا إلا أن نلاحظ ذلك الرباط القوى الذى كان دائماً يشد المواويل إلى دنيا الأساطير وعالم الملاحم الكلاسيكية رغم تغير أوربا فكراً وإحساساً ورغم شيوع الدين السماوى الجديد. فكما قال البروفسور **شبرد** نجد أن هذه المواويل حتى الدينية

منها تستقى صورها ورموزها من الملاحم الشعبية ، أى أنها « **كانت تقدم الأفكار المسيحية فى قالب أسطورى مستقى من الملحمة** ». ويمكننا أن نرى ذلك بوضوح فى هذه القصيدة التى تشيع فيها روح الغموض وذلك الجو الرمزى الذى تضرب جذوره فى أعماق عالم الوثنية وعالم السحر :

عين الباز اشتعلت برقا	**حمل الباز القلب القلقا**
فى بستان حط الساری	**فى قصر عالى الأسوار**
من حولى فى القصر امتدت	**حيطان من ذهب أصفر**
وسرير فى البهو الأكبر	**منقوش بالذهب الأحمر**
وعليه ينام أبو الفرسان	**جريحاً ينزف ليل نهار**
وبجانب ذاك المرقد لوح	**يحمل نقشاً مستغرب :**
هذا شأن القلب المؤمن	**لا قيد عليه ولا مهرب !**

ولعل هذه القصيدة تكفى لتبيان تكنيك السرد فى المواويل التقليدية التى يقول عنها **هودجارت** (فى كتابه « **المواويل** ») إنها « **تعتمد على اللقطات السردية التعسفية — أى التى لا ترتبط بمنطق محدد — وعلى صور فنية مشابهة لصور الأحلام ، وعلى التقابل — أى وضع الانطباعات بعضها إلى جوار بعض — بدلا من الشرح والتفسير ، وتتوسل بالحدث بدلا من التحليل عند تناولها للأفكار والشخصيات** » . ويمكن أن نضيف إلى هذا أنها تميل إلى الرمز فى تناولها للحدث أكثر مما تميل إلى التصوير الواقعى الدقيق ، وذلك لاستقائها المادة الأولى من التراث ومن موسيقى الكلمات الأصلية التى تتوارثها الأجيال وللعنصر الجماعى فى تأليفها وإنشادها .

مواويل الشارع أو الأزجال الساخرة :

وقد ظلت هذه المواويل التقليدية بشتى أنواعها شائعة يتناقلها الرواة ويتغنى بها الناس جيلا بعد جيل حتى اخترعت الطباعة وانتشرت فبدأ بعض **أصحاب المطابع** فى استغلال هذه المواويل لكسب الرزق . ولكن هذه المواويل بدأت تتحول على أيدى هؤلاء (الذين يسميهم البروفسور جريرسون **بالصحفيين**) تحولا جذريا : لم تعد تتناول المشاعر الدينية أو البطولية أو الرومانسية بشكل عام وإنما أصبحت تتناول المشاكل الاجتماعية الدقيقة التى يعانى منها أهل المدن ، وانتحت فى تناولها لهذه المشاكل ناحية الفكاهة والواقعية بدلا من المأساة والرمزية — بل إنها اكتسبت اسما جديداً هو « **بالاد**

الشارع » ، وشاعت فى المجتمع المتعلم أو نصف المتعلم فى الحضر وبخاصة الطبقة العاملة التى بدأت تظهر فى المدن .

وكان أصحاب المطابع يطبعون المواويل – دون ذكر اسم المؤلف – على جانب واحد من « صحيفة عريضة » (كما كانت تسمى) من الورق السميك نوعا ، وحوله زخارف ورسوم ذات أنماط متكررة ، وكانت تباع فى الأسواق وفى الطريق العام . وتدريجياً بدأ المؤلفون يستغلون أخبار الساعة فى صياغة مواويل تتناول هذه الأحداث سعيا وراء الكسب والإثارة . ورغم أن الموضوعات الجديدة التى تتناولها هذه المواويل أصبحت محدودة إلى درجة كبيرة إلا أن هذا اللون أصبحت له وظيفة اجتماعية من نوع آخر : إلا وهى النقد النفاذ للمجتمع ،والواقعية اليقظة الصائبة والارتباط الشديد بالمجتمع الذى نشأت فيه . ومثال ذلك هذه القصيدة التى هى أقرب إلى الزجل منها إلى الشعر (ولذلك ترجمت إلى العامية) – وبعض أبياتها تقول :

يا أهل بلدى ووطنى   فيه عندى غنوة جديدة
كلامها يمكن يحزن   لكن معانيه مفيدة
العيشة غليت نار   واللقمة صارت مُرة
وكل حاجه غليت   إلا عمل الفقرا ...
فيه جارنا راجل غنى   فى أرضه قمح كتير
المولى زاد محصوله   قناطير ورا قناطير
لكن يدوبك حنفرح   بالخير فى إيد الفقير
صاحبنا خيب آمالنا   وقال : لا يمكن يصير !
فكر وقال : ياسلام !   لو بعت حاخسر تمام !
لما المحاصيل تزيد   ترخص فى إيد العوام !
لازم أغلى تمنها   يامابعش – آخر كلام !
القمح تمنه ولع   والحبه صار لها قيمة
والاحسان للفقرا   أصبح موضة قديمه
وكل حاجه غليت   إلا عمل الفقرا ...

والواضح أن هذه القصيدة – أو هذا الموال – كان يؤلف ليتغنى به على أنغام لحن تقليدى – أى ان الكلمات كانت تركب وحسب على اللحن الموجود – ولهذا

كانت سريعة الانتشار ،وذات تأثير فعال فى نشر الوعى الاجتماعى وتعميق إحساس الناس بالأوضاع السائدة فى وقت لم تكن الصحف قد انتشرت فيه انتشارها اليوم .

ولقد كان « الأدباء الرسميون » أى أصحاب الشعر الفصيح المطبوع فى دواوين خاصة يحسون بقدرة هذه المواويل على تصوير المشاعر التى تفوتهم وتصعب عليهم بسبب تقيدهم بالفصحى ، ولكنهم كانوا يأنفون من كتابتها بسبب ارتباطها بالعوام من غير المثقفين ، وبسبب الموضوعات التافهة إحيانا والروح غير الأخلاقية التى كانت تسود كثيراً منها . ولكننا نعرف أن نقاداً كباراً مثل **الدكتور جونسون** نفسه وأديسون وغيره من عمالقة القرن الثامن عشر قد أثنوا على بعض هذه المواويل ، كما امتدحها وأحس بقيمتها الفنية شعراء بارزون مثل **كوبر وجراى** وغيرهما من أبناء نفس القرن ، — بل إن بوب نفسه كتب موالا ذات يوم ! — ولكن المواويل لم تكن فى ذلك القرن تعد من بين ألوان الأدب المحترمة : صحيح أنها أثرت على الكثيرين من الشعراء مثل **بليك وبيرنز** ، وصحيح أن كثيرين من صغار الشعراء قد حاكوا هذه المواويل شكلا وموضوعا مثل **برايور وشنستون** ، ولكن الثورة الحقيقية التى أتت بهذا اللون الأدبى إلى مكان الصدارة فى عالم الشعر لم تقم إلا حين أصدر **كولريدج وردزوورث** ديوانهما المسمى « **مواويل غنائية** » عام ١٧٩٨ :

ومثلما فعل الرومانسيون ، نجد أن الشعراء المحدثين لايبنون مواويلهم على الأنماط التقليدية الحديثة فحسب ، ولكنهم أيضاً يستلهمون **مواويل الشارع** ، ويستقون منها روح السخرية والدعابة والواقعية . وربما اعترض معترض قائلا إن شعراء مبدعين مثل **لوى ماكنيس** قد كتبوا مواويل أصيلة تفيض حيوية وتجيش بالمشاعر الرومانسية دون محاكاة أى من النوعين بالنسبة للأوزان والقوافى والألحان . هذا لاشك صحيح . ولكن **لوى ماكنيس** عبقرية مستقلة ، فهو يسطع بين شعراء الثلاثينات أساسا لاختلافه عن معاصريه ، ولا يمكننا أن نعتبره نموذجا لتيار كامل فى الشعر .

النهضة الحديثة إذن ليست جديدة بالمعنى المفهوم ، ولكنها إحياء لتراث أهمل فترة ثم امتدت إليه يد الزمان فأحيته ، وربما كان هذا شأن الأدب والفن فى كل عصر وكل مكان :

التصوير والشعر الانجليزى الحديث

كلنا يعرف أن جذور الشعر الإنجليزى الحديث تمتد إلى أوائل هذا القرن ، عندما ازدهرت مدرسة التصويريين التى تزعمها الشاعر (عزراباوند) ، وبرز من أبنائها ت . س . إليوت . ومع أن شعر اليوم فى بريطانيا وأمريكا (وسائر البلاد الناطقة بالإنجليزية) قد اختلف عما كان عليه عند نشر القصائد الأولى لهذه المدرسة ، فما يزال تيار التصويرية من التيارات التى تتدفق بقوة فى شعر المحدثين . وإذا كنا لانعرف فى العربية (أى لم نترجم إلى العربية) إلا نموذجاً أو نموذجين مما يتفق مع الذوق العربى وتستسيغه آذان الناطقين بالضاد ، فينبغى ألا يكون ذلك حائلا دون الإلمام بخصائص تلك المدرسة ومعرفة اتجاهها العام — خصوصاً أن كلمة التصوير ، قد ضللتنا على مدى سنوات طويلة ؛ إذ ارتبطت فى أذهاننا بتقديم الصور — سواء كانت صوراً حقيقية أو مجازية ، ثم تطورت لتقتصر على لغة المجاز . وأيضاً فقد ارتبطت المدرسة لدينا بمبادىء عامة نادى بها « النقد الحديث » وأشاعها كبار النقاد لدينا ، مثل وحدة القصيدة ووحدة الانطباع ، والعضوية ، والتماسك ، وهلم جرا . وهكذا وجدنا أنفسنا نتطور إبداعياً فى الطريق الصحيح — وهذا محمود — ظانين بأننا نحاكى مدرسة التصويريين — وهذا غير دقيق :

وأعتزم فى هذه الدراسة إيضاح الإطار الكبير للحركة التصويرية ؛ وهو إطار المودرنية modernism — وأنا أستخدم هذه الكلمة للتفريق بينها وبين الحداثة modernity التى قد يقتصر معناها على ما هو جديد new أو حديث العهد recent أو معاصر contemporary فالمودرنية (وهى مصدر صناعى مثل المصادر المستخدمة فى الإشارة إلى المذاهب الفنية المتعددة) لاتتضمن الدلالة الزمنية فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى خصائص حركة فكرية وفنية معاً ؛ إذ لم تقتصر على الفنون التشكيلية والأدب بل كانت تعبيراً عن روح العصر كله . وسأقدم بعد ذلك نموذجاً من الشعر التصويرى وهو جزء من النشيد رقم ٧٤ للشاعر عزرا باوند — وهو الأول فى سلسلة أناشيد بيزا —

وقد أقر أحد أبناء المدرسة، وهو ت س . إليوت بصعوبته فى مقدمته لمختاراته من شعر ذلك الشاعر (طبعة بنغوين ١٩٤٨ ص ٧) . ثم أقدم دراسة كاملة كتبتها (جسيكا برنز بيكورينو) الأستاذة فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية ، ونشرت فى مجلة الأدب الحديث عام ١٩٨٢ وهى دورية تصدرها جامعة تمبل بالولايات المتحدة (ص ١٥٩ — ١٩٧٣) .

ويجمل بنا فى البداية أن نلقى نظرة على نموذج أو نموذجين من الشعر التصويرى الذى يكتب اليوم . وقد اخترت قصيدتين كتبتا فى عام ١٩٧٥ ، أولاهما للشاعر (روجر غارفيت) بعنوان سأم الحياة ، والثانية واحدة من ست قصائد للشاعر (تدهيوز) بعنوان رفات صلب . وعنوان الأولى يوحى أيضاً بأنها تعنى « أهم أحداث الحياة » :

(١)

العجوز عند النافذة
ليس له يدان . من كل صف من الخيوط المعقودة
التى تنسجها عقارب الساعة تضيع عقدة .
فى بطء يرتفع صوت المغنية إلى النبرة الصحيحة
سوبرانو تذوب لهباً
يتعادل المنفيان فى مباراة أخرى
وآخر جرعة من الشراب
ما تزال فى الكأس فى انتظار فوز واحد منهما
ولكن السلوك المهذب يحول دون موت ملك الشطرنج
وهما لا يبصران الشراب وهو يتبخر .

(٢)

الشفق قبيل الفجر . سماء جافة مثل بودرة التلك
الآفاق
تشقشق بأصوات الطيور
يحط الشحرور قريباً منى فى رعب أسود

ثم يهب طائراً
كأنما يبحث عن مهرب
من عالم ألقى فيه لتوه
واليرابيع التى لم تر الإنسان قط تنطلق فى كل مكان
من تلك السيدة الفارعة التى تسير على الكلأ فى حديقتك ؟
النجم فى السماء آمن
البومة على عمود التلغراف
تنعم بالدفء والجفاف وهى فى ضعف حجمها المعتاد
تحك أذنها
وتحت الأحجار الخنافس الدقيقة — أصدقاؤك .

(من كتاب : قصائد جديدة عام ١٩٧٥ — المحررة باتريشيابير — لندن — ١٩٧٥ — ص ٩٦ و ١٤٥)

لاشك أن القارىء العربى سوف يتساءل عن نوع « الصور » المقدمة هنا ؛ فالقصيدتان لاتكادان تتوسلان بالاستعارة ، ولغة المجاز مقصورة على تشبيه أو تشبيهين [« خافتين » ، وكأنما تقدم كل قصيدة موقفاً يتكون من « مناظر » متتابعة ، وأشياء لا يربط بينها المنطق المألوف . ولاشك أن القارىء العربى سيسرع بالقول بأن المجاز المستخدم رمزى ، وبأننا إذا أنعمنا النظر فسوف نجد مستويات للاستعارة (بمعنى المجاز) فى باطن كل « منظر » وكل « حدث » ، وأنها جميعاً تشترك فى تكوين انطباع عام أو تشكيله . ولكن هذا القول على وجاهته لا يمثل إلا نصف الحقيقة ؛ أما النصف الآخر فهو أن كلا من الشاعرين لا يريد لنا أن نحلل الصور تحليلا منطقياً ، أو أن نخلص إلى نتيجة ما — انطباعاً كان أو فكرة — من أى من القصيدتين . الهدف هنا « تصويرى مودرنى » ؛ أى أنه « التقديم » لا « المحاكاة » — أى أن الفنان هنا لايريد لنا أن نخلص من قصيدة سأم الحياة مثلا إلى أن الحياة تبعث على السأم لأنها مثل مباراة شطرنج تساوت فيها كفتا اللاعبين (اللذين يمثلان أى نقيضين فى جدلية الوجود) ، ومن ثم ضاعت منهما فرصة الفرح — فرح الحياة والانطلاق ! بل لايريد أن يقول إن الزمن يسلب المرء القدرة على العمل (العجوز ليست له يدان) أو ان الزمن يسرق منا

شيئاً ما فى كل لحظة (تضيع عقدة من كل صف منسوج) — أو أن نار الفن تحرق إحساسنا بالحياة ! إنه لايريد أن يقول أيا من ذلك ، ولكنه يقول كل ذلك فى الوقت نفسه ! فالصور هنا — حين تترجم إلى معان منثورة — تضيع فى حلقات من التجريد ومواقع من « التفريد » بحيث لاتصبح صوراً على الإطلاق ! إن كيانها يتمثل فى تتابعها وتفاعلها وتحديها لذهن القارىء — وكذلك قصيدة تدهيوز عن الرفات : أين الرفات فيها ؟ إن القصيدة مجموعة من اللحظات النفسية المنبثقة من صور غير مجازية فى الغالب ، مستمدة بدورها من الحياة اليوميـــة التى يعيشها الجميع . والقارىء يحاول جاهداً أن يقيم علاقة ما بين الشحرور والبرابيع والسيدة والنجم فلا يستطيع — وإذا استطاع فربما تغيرت هذه العلاقة فى القراءة الثانية للقصيدة ، وربما تغيرت فى القراءة الثالثة ، وهكذا إلى ما لانهاية ! إن فى القصيدة ديناميكية ، أى حركة دائبة تطالبنا بالعودة إليها مرات ومرات ، وتتطلب منا إيجابية فى التذوق لا تتوافر لدى القارىء العابر . وإذا اشتكى القارىء العربى مما يرى أنه تمزق وتفتت فهو يضع يده على أول خيط يشده إلى « المودرنية » . فما المودرنية فى الفنون التشكيلية ؟ وكيف أثرت على الأدب — والشعر بصفة خاصة — فى القرن العشرين ؟

إذا تصفحنا أى كتاب يعالج « المودرنية » فسوف نجد إصراراً على تتبع جذورها إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر — وبعض هذه الكتب يحدد تاريخ الحركة من ١٨٩٠ — ١٩٣٠ ، مثل « برادبرى » و « ماكفارلين » فى كتابهما المودرنية — طبعة بنجوين ١٩٨١ — وبعضها يوسع من نطاقها الزمنى قليلا فيرصد استمرارها حتى (تدهيوز) و (سيلفيا بلاث) — بل و (فيليب لاركن) مثل كتاب **شعر القرن العشرين** — (جراهام مارتن و ب . ن . فيربانك — لندن — ١٩٧٩) . والحقيقة أن الجذور بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ينبغى أن تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، قبل وفاة ماثيو أرنولد — الناقد الإنجليزى الأشهر — بعدة سنوات) وقد ولد ت . س . إليوت فى العام نفسه الذى توفى فيه أرنولد ، أى فى ١٨٨٨) . كما أن جذورها لم تكن أدبية أو فنية خالصة ، بل كانت تتصل بالتحولات التى أتى بها تقدم العلوم الطبيعية ، وما استتبعه ذلك من إعادة النظر فى موقع الإنسان على خريطة الوجود — خصوصاً فى الصورة التى رسمها الرومانسيون للإنسان فى بداية القرن التاسع عشر . كان

الإنسان الذى صوره الرومانسيون — كما حدد ذلك أحد آباء الحركة الجديدة وهو ت . ا . هيوم فى كتابه التأملات — (لندن ١٩٢٤) كائناً عظيم الخطر ، لا حدود لقوته وجبروته ، ولا قيود على خياله ؛ فهو صورة لخالقه ، وصوت يرجع أصداء السماء ! لم تعد هذه الصورة مقبولة فى عصر اكتشف فيه الإنسان حقائق العلم الطبيعى سواء فى دنيا النبات والحيوان أو فى نفس الإنسان ذاته . فالتمجيد الرومانسى للإنسان ووضعه فى مركز الكون ، يتضمن تزييفاً واضحاً ، وإغفالا لضعفه (الذى يتمثل أحياناً فى قوته حين يسيطر قوم على قوم) ، وعجزه عن إدراك الكثير من حقائق النفس ، أو رؤية « سواحل بحر الوجود » التى تحدث عنها الرومانسيون كأنما رأوها رأى العين .

كان التدفق الذى لم يسبق له مثيل فى مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر فى الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة على ما ورثته أوربا من الأسلاف ؛ وكان الاتجاه الذى تمثل فى كتابات قادة الفكر فى أوربا ينزع فى الحقيقة لا إلى مناهضة الرومانسية بصورة مقابلة مبالغ فيها من ضعف الإنسان وعجزه ، بل إلى استكمال الصورة وقبول التناقضات فى الإنسان نفسه وأوضاعه ، بحيث يتخلص البشر نهائياً من التبسيط الشديد فى الصورة الرومانسية الأولى . وقد رأى أحد النقاد (هو ألان بولوك) أن هذا الاتجاه التجميعى أو التوفيقى قد أنشأ « صورة مزدوجة » على حد تعبيره — صورة يلخصها (ماكفارلين) قائلا إنها تجمع بين الاتجاه الذى ازدهر منذ أواسط القرن على يدى (هربرت سبنسر) مثلا ، وهو الاتجاه إلى الوضعية والتحليلية والموضوعية والمنطقية وإلى التعميم والحتمية ، وكل ما هو فكرى مطلق وغير ذاتى ، والاتجاه الآخر المضاد لهذا ، وهو الاهتمام بالإنسان الفرد نفسه ، والظواهر « الروحية » التى كان الناس فى أواخر القرن يعلون من شأنها ، تأكيداً « لروحانية » النفس البشرية ، وابتغاء لليقين الدينى الذى كان قد اندثر أيما اندثار . وعلى أى حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التى أتى بها (نيتشه) و (ليونيل تريلنج) بعده ، من أهم القوى المؤثرة فى التيار الجديد «وحول العنصر الحديث فى الأدب الحديث» فى **ما بعد الثقافة** — لندن ١٩٦٦) إذ كان (نيتشه) — كما هو معروف — يدعو إلى إعادة النظر فى كل القيم الموروثة. ويعرب فى رسائله إلى (براندز) و (سترندبرج) عن إحساسه

بأن تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن نهاية حقبة كاملة من الحضارة القديمة، وبداية حقبة جديدة يفيق الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلقية الموروثة ، ويحاول النظر بعين « عادلة » فى نفسه وحياته الحقيقية . لم تكن الحقبة الجديدة قد بدأت — ولكن روحها الأول — روح الاستكشاف — (وهو ما كان يسميه أرنولد « التساؤل ») كان يجسد معنى الحداثة modernity ويرهص بالمودرنية التى لم تكن — كما يبين البحث المرفق غير حديثة بالمعنى المفهوم .

كانت الصحوة الفنية إذن ذات أبعاد فلسفية وذات جذور تضرب فى أعماق الفكر الأوربى فى ذلك الوقت . وكان الرسامون والشعراء الذى عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه (هازليت) « روح العصر » ؛ وهى روح تنشد حرية جديدة تختلف عن حرية الخيال الرومانسى ؛ فهى حرية فكرية وعلمية . ومن ثم أقبل الناس على أفكار (هيجيل) و (برجسون) ، وتلاشت الحدود بين اللغات الأوربية ، وساد الاهتمام بإعادة النظر فى المفاهيم التى كاد أن يصيبها البلى ، وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشرى وديناميكيات الحياة الاجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعانى والقيم وما إلى ذلك . ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التى تقوم على الثبات والتجزىء تتراجع ، وبدأت تحل محلها صورة جديدة تقوم على التغير والنظرة الكلية وقبول التناقضات بل الفوضى سواء فى العالم أو فى الفكر ، (بل إن المودرنية أحياناً ما تعنى الفوضوية والعدمية) ورفض البعد الدينى الذى تقدمه المسيحية إذ رأى فيه كتاب العصر وفنانوه بعداً محدوداً بالخرافات والأساطير التى ضخمها ضباب التاريخ وأماتتها القوالب الجامدة التى حبست فيها . وكان الجميع ينشد الآن لوناً من التحرر الذى يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاعل والإيجابية .

وكان من الطبيعى أن ينعكس هذا كله فى الفنون البصرية والسمعية واللغوية . وربما كان أهم ظاهرة من ظواهره هو التقارب الشديد بين شتى فنون الجنس البشرى ليس فحسب فى الرؤى التى تفصح عنها ، بل أيضاً فى أساليبها وطرائق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته . وكان هذا فى ذاته دليلا على انشغال فكرى بالفن . ولدينا وثيقة تنتمى إلى أوائل القرن العشرين ، وهى كتاب « إيرفنج بابيت » المسمى **اللاوكون الجديد** (١٩١٠) والذى وضع له عنواناً جانبياً هو **دراسة فى الخلط بين الفنون** .

وقارىء هذا الكتاب سوف يحس بالأهمية التى كان نقاد بداية القرن يولونها للعلاقات بين الفنون المختلفة ، إذ لم تعد المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كافية ، إذ كيف نتصور — كما يقول (بابيت) — أن يكون ذكر اللون مقابلا للون ؟ أو أن تكون الخطوط التى يكسرها الفنان على اللوحة مرادفة لأى « تكسير » لغوى فى الأدب ؟ لقد أتاحت الوسائل البصرية التى يستخدمها الرسام حرية كافية فى إعادة صوغ الرؤى وتشكيل صور الحقيقة — أما الأدب فمازال « حبيس » المنطق — فما المنطق إلا اللغة — اشتقاقاً واصطلاحاً !

والغريب أن هذه الدعوة إلى تحرير اللغة من منطق الحياة لم تكن كلاسيكية على الإطلاق ، بل كانت لها جذور — ينبغى أن نرصدها إحقاقاً للحق — فى كتابات الرومانسيين قبل ذلك بقرن كامل — فكان الشاعر الإنجليزى (وليم وردزورث) ينعى على الشاعر الألمانى (بيرغر) أنه يعتمد اعتماداً كبيراً على موسيقى الألفاظ ، ويحاكى الكلاسيكيين فى « فرض » منطق الحياة على شخصياته ، بحيث خرجت هذه الشخصيات باهتة غير متصلة بالواقع — أى غير حقيقية — وقولته المشهورة هى « أريد المزيد من فرشاة الرسام وحريتها » (خطابات وردزورث — الجزء الأول — ص ٢٣٤) — ولذلك كان ينشد — منذ فجر الحركة الرومانسية (والطريف أنه يسميها الحركة الحديثة) التصوير الذى يحرر الشاعر من سيطرة المنطق . وكان دائماً يتحدث عن الصور المستقاة من الذهن بعد أن تتحور وتتغير وتكتسب ألواناً وخطوطاً مختلفة ، أى تكتسب « معانى » مختلفة . ولكن كتاب تلك الفترة كانوا قد طرحوا التراث الرومانسى برمته ولم يعودوا ينظرون إلى الوراء !

ومع ذلك فقد كان اشتغال عدد من الفنانين بالرسم وكتابة الشعر فى الوقت نفسه فى إنجلترا — (دانتى غبريال روزيتى) — حافزاً على إعادة النظر فى تراث الشعر والرسم والعلاقة بينهما . لم يكن أحد قد اكتشف (وليم بليك) بعد ! بمعنى أن النقاد كانوا يعتبرونه فناناً « خاصاً » يتحدث لغة رمزية مقصورة عليه ، ولايفهمها سواه ، ولكن لوحاته (مثل تلك التى زين بها قصيدته المشهورة بعنوان **ملتون**) تدل على أنه كان سباقاً إلى « كسر » الخطوط والألوان ؛ ويثبت النقد الحديث اليوم مدى ريادته فى هذا الصدد . أما (روزيتى) فقد كان يدعو إلى العودة إلى الطبيعة والبساطة فى

التصوير فى الشعر والرسم جميعاً . ونحن نذكره فى هذه الدراسة لأنه أثر على كل من (وليام موريس) و (جون راسكين) الذى ألقى محاضرات فى فن الرسم تعد امتداداً للتفكير الرومانسى العام . ولهذا فعندما بدأ تيار المودرنية الذى نحن بصدده — كان الهجوم ينصب أساساً على الصورة الرومانسية المتمثلة فى هؤلاء وليس — فى الواقع — فى شعر الرومانسيين الكبار أنفسهم .

كان الاعتقاد قد بدأ يرسخ بأن ثمة حاجة إلى كسر الجمود فى التصوير الذى ينبع من فكر الثبات والتجزىء، وبداية عهد جديد، يعتمد الشاعر فيه على التغير والديناميكية وتعدد الأصوات (أى تعدد المستويات) . وكان من ثمار الثورة على هذه المدرسة — مدرسة (روزيتى) التى أطلق عليها اسم « إخوان ما قبل روفائيل » — أن ولدت حركة رمزية ناشئة . إذ كان الكتاب يرون أن الرمز من الوسائل الكفيلة بتحرير الفنان من سيطرة ما يرى وما يسمع ؛ فهو يفتح له الآفاق ليجعل من « المعنى » مساحات تشبه مساحات الألوان على اللوحة : وهو يستطيع عن طريق الرمز فى التصوير إخراج مقابل للألفاظ ؛ فما الألفاظ إلا رموز لمعان متغيرة . وإذا كانت الرمزية قديمة قدم الأدب نفسه — بل قدم الفن البدائى قبل الأدب — فإنها الآن قد اكتسبت أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ — وقد قاد هذه الصحوة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما نهل من فنهم شعراء إنجلترا ، وأهمهم وأولهم مالارميه (١٨٤٢ — ١٨٩٨) . ولكن خليفته بول فاليرى (١٨٧١ — ١٩٤٥) هو الذى يفتح الطريق حقاً أمامنا لنفهم التغير فى اتجاه الشعر ، تأثراً بالفنون البصرية . أما أكثرهم تأثيراً على التصويريين الإنجليز (وعلى صلاح عبدالصبور) فهو فيرلين (١٨٤٤ — ١٨٩٦) ، ويليه لا فورغ ١٨٦٠ — ١٨٨٧ (— وأنا أذكرهم بهذا الترتيب عامداً ؛ لأنهم يمثلون تياراً امتد من الرمزية إلى الانطباعية ؛) وبهذا فتح الطريق أمام ما نسميه بما بعد الانطباعية، إذ تلته التكعيبية فالدوامية ، والمستقبلية والتعبيرية ، وأخيراً الدادية والسيريالية . أين تقع التصويرية من هذا كله إذن ؟

التصويرية فى الشعر تشترك مع هذه (المدارس) (أو الاتجاهات الخاصة) جميعاً فى جوهر مودرنى واحد هو الثورة على المحاكاة . ولقد اجهد النقاد المحدثون أنفسهم فى التفريق بين هذه وتلك أو الربط بين واحدة واخرى ، وهذا كله مفيد ؛ ولكن

الجوهر فى هذا كله هو انها مدارس فنية تقوم على عدم محاكاة الطبيعة ، أى عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة فى العالم الخارجى . وقبل ان نستطرد ينبغى أن نوضح ما نعنى بكلمتى (الطبيعة) ، و (الموضوع) . الطبيعة فى النقد الفنى تعنى ما يصوره الفنان ؛ فهى لاتقتصر على الأشجار والأنهار والمراعى ، بل تشمل كل ما تراه العين وتسمعه الأذن ويدركه العقل ؛ أما (الموضوع) الفنى فهو الشىء الذى يرسمه الفنان . وقد شاع اصطلاح (موضوعى) اشتقاقاً من هذه الكلمة وإيحاء بمعناها وإن كنا نترجم الصفة نفسها فى علم الفيزياء بتعبير « الشىء » — ونقول العدسة الشيئية للمنظار ، فى مقابل العدسة العينية — تفريقاً للعدسة التى تواجه الشىء (أو الموضوع) عن العدسة التى تنظر فيها العين .

والأساس الفكرى للابتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن « النقل » أو « التمثيل » (والتمثيل هنا يعنى تقديم أهم ملامح الشىء أو الموضوع حتى يمثل له أو يمثله العمل الفنى) غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع . فالذى يحاكى الشجرة ألوانا وخطوطاً ونسبا إنما يمثل لها بإحالة العين ، أى توجيهها ، إلى نمط ذهنى هو نموذج الشجرة القائم فى كل زمان ومكان ؛ وهو بهذا لايبتعد فحسب عن الشجرة المفردة التى يصورها ، بل يبتعد عن حقيقة الموضوع الفنى الذى يتناوله ، وهو الشجرة كما يراها بعين الذهن ، وكما ينفعل بها ، وكما يستجيب لها . أى أن المحاكاة (أو التمثيل) تستند إلى فكرة المرآة الكلاسيكية التى تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها ؛ إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التى لم تعد صالحة فى عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة . كما أن المحاكاة تفترض ما هو أخطر ، ألا وهو سلبية الرائى او القارىء — أى سلبية المتذوق — لأنها تحيله إلى ما يعرفه سلفاً ، وتصر على مخاطبته بلغة الأنماط ؛ وهكذا فهو « يتلقى » ما لديه ؛ وأيا كانت التشكيلات الجديدة التى يقدمها الفنان ، فهى تشكيلات منطقية قائمة فى ذهن المتلقى ؛ لأنها قائمة بصورة ما فى العالم الخارجى ؛ ولنضرب مثلا لزيادة الإيضاح : إن إخراج تشكيل جديد من نمطين أو ثلاثة — فلنقل الشجرة والمرعى والسحاب فى السماء — فى إطار المحاكاة (مثلما يفعل الرسام الإنجليزى كونستابل) لن يزيد على تعديل طفيف فى الزاوية التى ينظر منها المتلقى إلى هذه الأنماط ، فذهنه لن يعمل عند النظر ، وسيظل ذهنه بعد النظر إلى هذا التشكيل ثابتاً مطمئناً ؛

لأن التشكيل الجديد ، على ما به من متعة بصرية ، لايثير فكرة ، ولا يدفع الذهن إلى العمل أو الحركة . فالتشكيل الجديد يعتمد على الإحالة إلى ما هو ثابت فى الذهن ومعروف ؛ لأن كل نمط من الأنماط له دلالته الثابتة ، ومجاله المعرفى الراسخ ؛ والتشكيل لا يغير شيئاً من هذا على الإطلاق .

كان هناك سبب آخر — إذن — للابتعاد عن المحاكاة ، هو الإحساس بوجوب اشتراك الذهن اشتراكاً فعالا وإيجابياً فى عملية التذوق الفنى . وهكذا دأب فنانو « المودرنية » على محاولة استثارة الذهن والحس معاً فى كل مدرسة من هذه المدارس ؛ وهذا يعنى أنهم كانوا يبدأون تجربة جديدة « غير مضمونة العواقب » — لأن الجمهور فى اواخر القرن التاسع عشر كان قد درج على أساليب المحاكاة (وبخاصة فى منتصف القرن ، عندما ازدهرت مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل » المشار إليها ، التى ثارت على انطباعية « وليام تيرنر » وغيره ممن ابتعدوا عن المحاكاة ، وطالبت بالعودة إلى تمثيل الطبيعة تمثيلا صادقاً) . وبإيجاز فإن المودرنية محاولة فنية لإشراك المتذوق فى إبداع العمل الفنى ، وفتح الطريق أمامه ليعمل ذهنه فى عملية التلقى ، بحيث يصبح العمل الفنى غير مقصور على التمثيل والنقل ، بل يصبح سجلا حياً لنشاط ذهنى وشعورى معاً .

ولكن ماذا كانت طبيعة الرؤى التى يحاول فنانو بداية القرن العشرين إيصالها إلى الجمهور ؟ وما تلك الأفكار والمشاعر التى رأى التصويريون أنها تقتضى جهداً خاصاً من جانب المتذوق ؟ نقول أيضاً باختصار إنها تتمثل فى المعنى الجديد للجمال ! كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة فى ذاتها ، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلا عن السياق الذى تعيش فيه وتتحرك ، وأن متعة المتذوق تأتى (كما يقول أديسون ابن القرن الثامن عشر) من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان فى نقله إلينا . وكان الرومانسيون يؤيدون الفكرة نفسها مع اختلاف بسيط ، هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف السلف عليه ، بل تعدتها إلى البسيط والعادى فى حياتنا اليومية ، وإلى ما يمثل المشاعر الأصيلة الدائمة للإنسان ، أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروحى . وفى كلتا الحالتين كانت أنماط الجمال مستمدة من الطبيعة ، أو كانت تحاول أن ترقى إليها ، أى تحاول أن تصل إلى مثل أعلى مفترض ، يمكن استشفافه من صور الطبيعة . أما المودرنية فهى تحطم هذا المثل الأعلى — وبعبارة أخرى فهى

مناهضة للأفلاطونية وللأفلاطونية الجديدة جميعاً . إن المودرنية ترى الجمال فى كل ما يجسد تجسيداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعورية ، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك فى الإطار التقليدى . وهى من ثم تلغى « الإطار المرجعى » ، للجمال ، وتقدم بدائل ما تفتأ تتغير لما يمكن أن يثير فينا حاسة الجمال .

والجمال عند المحدثين أيضاً لحظة اكتشاف — اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لم يكن يتصور أحد وجود علاقة بينهما ، أو اكتشاف حقيقة نفسية لا يجسدها إلا التضارب والتنافر (لا التوافق والاتساق) بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية — من ألوان وخطوط — فى الإنسان أو الطبيعة . ولم يعد ثم ما يمكن تسميته بشىء جميل فى ذاته ، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً فى الفن . ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثا لعصور إقطاعية تقوم على الاستغلال والسيطرة وما إليها ، فلم يكن أمام الفنان الذى ينشد صدق الواقع وجماله معاً إلا أن يصدق مع نفسه فى تصويره جمالا يقوم على القبح والإظلام والقتامة والجهامة — وهى مشاعر تنبع بصورة طبيعية من التفكك الذى كان قد بدأ يسرى فى أوربا فى أوائل القرن العشرين ، والإحساس بالاغتراب الذى نشأ مع سيطرة المجتمع الصناعى الجديد ، وإدراك ضآلة الإنسان فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التى كانت تطحنه طحناً . وقد قال مؤرخ حديث إنها أسباب فكرية — لابد أن تؤخذ فى الحسبان— لنشوب الحرب العالمية الأولى ، ولم تكن فحسب وليدة هذه الحرب :

والمحدثون من التصويريين يرون الجمال فى التغير والديناميكية والقدرة على النظرة الشاملة . ومن ثم جاء تعريفهم للاستعارة ؛ وهو تعريف يكسر ما تواضع عليه التاريخ الأدبى من أنها مركب لازمنى ، أى مركب تشكيلى يثبت علاقة ما بين شيئين أو أكثر فأصبحوا يرون فى الاستعارة مركباً زمنياً ، أى يعتمد على الحركة الدائبة فى العلائق بين الأشياء ، وأصبحت الموسيقى مثلا يمكن أن يحتذى ، لاعتماده على (١) التزامن و (٢) التعاقب . أما التزامن فهو عزف لحنين معاً ، وأما التعاقب فهو أن كل لحن بطبيعته يتكون من عدة نغمات متعاقبة . ومعنى هذا ان الاستعارة بمعناها القديم ، التى تقدم إلينا صورة واحدة ، أيا كانت درجة تركيبها أو تعقيدها ، لابد أن تقل فى

دلالتها عن الصورة التى تستمد كيانها من عدد من الصور المتوالية ؛ لأن التتابع والاختلاف يوحى بعلاقات متغيرة . ولذلك فقد أصبح التكرار مع التغير (وهو من مبادىء التأليف الموسيقى الناضج) مبدأ من مبادئهم . ونضرب مثلا يوضح ما نقول . إذا كان استخدام السلف للأسطورة قد وهب شعرهم بعداً أو أبعاداً زمنية لاشك فيها فإن الأساطير قد أصبحت على مدى الزمن صوراً ثابتة . لقد اصبحت صورة (بروميثيوس) مثلا صورة محددة لاتتغير للإنسان الذى يتحدى الأقدار التى تعصف بإنسانيته (ممثلة فى زيوس رب الأرباب) ويتحمل الآلام فى سبيل هذا — فهكذا صوره (إيسخولوس) ، وهكذا صوره (شيلى) — قس على هذا شتى صور الأساطير اليونانية والرومانية والمصرية وغيرها . ومعنى هذا أنهم يرون أن قدرة الأسطورة على الإيحاء أصبحت محدودة ؛ لأنها جمدت معرفياً ، ومن ثم اقتربت من الكليشيهات . ولذلك كان عليهم أن يكسروا هذا الجمود بأن يخلطوا بين الأزمنة — أى أن يضعوا شخصيات معاصرة بين الأساطير القديمة حتى تهبها دلالات جديدة ، وأن يدرجوا الشخصيات الأسطورية فى عدة مواقف حديثة مع المحدثين حتى يخرجوا المعانى التى يرونها كامنة فيها . والشاعر الحديث يضطر اضطراراً إلى المزج والتكرار حين يفعل هذا ، حتى تأتى كل صورة فتغير ما سبقها ، ثم تتغير هى نفسها حين يأتى بعدها ما يغيرها . هكذا يفعل (إليوت) فى قصيدة **الأرض القاحلة** ، حين يقدم عرافة حديثة فى صورة مصرية قديمة هى (سيزوستريس) ، ثم يقابل بين هذه الصورة وصورة الفتاة البريئة المخدوعة ، ثم يضيف صورة أخرى تغير من دلالتهما معاً حين يقدم لنا (كليوباترا) وقد تجمدت فى مظاهر الترف والبذخ الذى أغدقه عليها المجتمع الصناعى ثم يعيد تقديم المرأة وقد التهبت مشاعرها حينا ، وماتت حيناً أخر ، على مدى القصيدة كلها ، فى عملية ديناميكية تتسم بالتغير والتحول ؛ بحيث نرى الماضى طوراً فى حسرة وطوراً فى إعجاب ، من خلال بشاعة الحياة التى يصورها الشاعر فى أرضه القاحلة . وهكذا يفعل (تد هيوز) بأسطورة بروميثيوس ؛ وهكذا يفعل (عزرا باوند) فى الأناشيد .

ولا شك أن من أهم سمات الشعر التصويرى الحديث ما يمكن أن يبدو مشابها للتغريب أو كسر الإيهام الذى أتى به مسرح (بريشت) . فالفنانون المحدثون يريدون

من القارىء ألا يندمج اندماجاً كاملا فى القصيدة بحيث ينسى أنه يقرأ قصيدة . وهم لذلك ما يفتأون يصدمونه بعبارات لا معنى لها — ربما كانت أجنبية ، أو غير نحوية ، أو خارجة عن السياق — بحيث يتوقف القارىء ويتساءل — ما هذا ؟ ومثلما يفعل الرسام الحديث فى لوحاته ، نجد الشاعر الحديث حريصاً على ألا يلقى القارىء نظرة على العمل ويقول : ما أجمله ! ثم يمضى فى سبيله . إنهم يريدون منه أن ينظر إليه مرات ومرات ، بحيث يرى فيه فى كل مرة شيئاً جديداً ، وبحيث يتولى هو إقامة المعانى التى يراها . ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعياً بأنه يتطلع إلى عمل فنى يمثل لونا من التحدى الصارخ لحياته النمطية (ولا شك أن حياتنا نمطية شئنا أم أبينا) ، فهم يقولون له : تعال وأعمل فكرك فيما ترى ! ومن هذه الزاوية يأتى جانب مهم من جوانب الاستعارة ، هو جانب التنافر ! لقد قامت الاستعارة منذ فجر التاريخ على التشابه ؛ ولذلك فالمشبه والمشبه به (تصريحاً أو تضميناً) يتوافقان فى شىء ما ، هو ما اصطلحنا على تسميته « الجامع » . أما المودرنية فهى تولى اهتماماً أكبر لما يمكن أن نسميه « الفارق » — أى لما ينبغى أن يفصل بين المشبه والمشبه به ، ولكنه فى القصيدة يجمع بينهما . ومن ثم فإن هدف الشاعر هنا ليس الجمع بين عنصرين يتفقان بوضوح فى شىء ، بل الجمع بين عنصرين أو أكثر ، لإبراز تشابه أو لإبراز تنافر — وهذا هو الأهم — يحفز على التفكير . ومعنى هذا أيضاً أن الشاعر لايريد للقارىء أن يندمج شعورياً فى قصيدته بحيث ينسى التفكير أو ينسى أن عليه أن يفكر . ولهذا قارنت بين هذا الجانب من التصويرية ومسرح (بريشت) .

وفى إطار المودرنية الكبير تبرز مدرسة التصويريين فى قالب غريب حقاً ؛ فهى مدرسة تجمع بين هذه الخصائص جميعاً ، وتضيف إليها عنصراً يمكن أن نسميه « أولوية البناء » ، أو الأهمية القصوى للصورة العامة للعمل من حيث هو مكون من لبنات تشكل نظاماً خاصاً ؛ أعنى نظاماً داخلياً ينقله الشاعر بعد تأمل طويل للموضوع (بالمعنى الذى شرحناه سابقاً لهذا المصطلح) . ومن هذا المنطلق يتضح مدى الخطأ الذى وقعنا فيه فى العالم العربى عندما خيل إلينا أن التصويرية مدرسة تدعو إلى تصوير الأشياء والتوقف عند ذلك . والخطأ يرجع — دون شك — إلى أننا اهتممنا بالنقد النظرى دون النقد التطبيقى ، واهتممنا بالمبادىء والأسس دون أن نقرأ الشعر . ونحن

معذورون فى هذا ؛ لأن من يقرأ منا القصائد الحديثة ويفاجأ بأنه لايفهم ما فيها على الفور سوف يلقى بها جانباً وينصرف عنها ؛ لأننا لم نعتد المصطلح الشعرى الذى تتوسل به ، ولم نعتد أن نكون مطالبين بأن نعمل الفكر فى الشعر أو الرسم أو الموسيقى! ولذلك فلقد بدأت بتقديم نموذجين من هذا اللون من الشعر ، وسأنتهى بتقديم نموذج مطول منه .

ويجمل بنا الآن أن نوجز أهم المبادىء التى دعت إليها هذه المدرسة ، سواء أكانت قد حققتها فى الشعر نفسه أم لا . المبدأ الأول : هو أن على الشاعر أن يعالج أشياء محددة — معالجة مباشرة دقيقة — سواء كانت هذه الأشياء ذاتية أو موضوعية : والمبدأ الثانى : هو أن يقتصد فى استخدام الألفاظ حتى يخرج الشعر صلباً كالفولاذ (وهو التعبير الذى عاد إلى استخدامه كيث ساجار فى كتابه فن تدهيوز — ١٩٧٨ — ص ١٤٧) . والثالث : هو أن يأتى الشاعر بالإيقاع الشعرى من داخل الألفاظ ، لا من البحور المعروفة . والرابع : هو تأكيد الجانب الحسى للشعر ، بحيث لاينفصل الفكر عن المشاعر ، وبحيث تحول القصيدة دون « الانزلاق إلى عملية تجريدية » .

وقد ازدهرت هذه المدرسة على صفحات مجلة شعر التى كان يرأسها (عزرا باوند) من خلال القصائد والمقالات النقدية حتى توج جهودها ت . س . إليوت بشعره الذى تخطاها ، والذى أصبح يمثل مدرسة قائمة برأسها :

ولكن من (عزرا باوند) ، الذى نقدم له اليوم قطعة من الأناشيد ، ومقالا نقدياً عن القطعة ؟

ولد (عزرا باوند) فى أمريكا فى ١٨٨٥ ، وتلقى تعليمه الأول فى نيويورك (ليسانس فى الفلسفة) ، ثم حصل على الماجستير من جامعة بنسلفانيا فى عام ١٩٠٦ ، وقضى عاماً يدرس للدكتوراه ، لكنه انقطع عنها وسافر إلى أوربا بعد إجادته عدة لغات أوربية ، وتخصصه فى الأدب الإنجليزى . وقد كان منذ صباه شغوفاً بالتجريب (يقول أحد نقاده إنه كان يسبق عصره بعشرين سنة على الأقل !) ، فبدأ بكتابة شعر لم يستسغه الناس فى أمريكا ، فاستقر آخر الأمر فى أوربا ، متنقلا بين إيطاليا وإنجلترا وفرنسا . وقد نشر أول ديوان له فى عام ١٩٠٨ فى مدينة البندقية بإيطاليا .

ثم رحل إلى لندن فى العام نفسه ، وانضم إلى الجماعة الأدبية التى التفت حول (وليم بطلر ييتس) . وسرعان ما أظهر نبوغاً غير عادى ؛ إذ لم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين حين أعلن الثورة على كتاب العصر الفكتورى (مثل روبرت براوننج ، الذى أثر عليه تأثيراً واضحاً فى بداية حياته) ، وعلى مدرسة « إخوان ما قبل روفائيل» – وقد سبقت الإشارة إليها . وأعانته معرفته باللغات الأوربية على استيعاب روح العصر ؛ روح الفنون التشكيلية الحديثة ؛ روح المودرنية . وفى عام ١٩١٠ – بعد أن كان قد نشر ديوانين آخرين فى العام السابق هما **شخصيات وأفراح** – أعلن رفضه النهائى للرومانسية وتبنيه مذهب التصويرية . كان هذا المذهب قد بدأ يتخذ صورته المتبلورة فى كتابات الفيلسوف (ت . ا . هيوم) ومحاضراته . وقد انضم إلى هذه المدرسة الجديدة عدد من الشعراء ، أهمهم (هيلدا دوليتل) وزوجها (ريتشارد أولدنجتون) ، وشاعرة أمريكية من بوسطن هى (إيمى لويل) ، وشاعر أمريكى هو جون غولد فلتشر من (أركانصو) ، وقبل هؤلاء جميعاً – بطبيعة الحال – ت . س . إليوت . وكان الحافز الأول لدى باوند فى تبنيه هذه المدرسة هو إعجابه باللغة الصينية واللغة اليابانية . وكان دائماً يقول إن جمال اللغة الصينية يرجع إلى أنها لاتفصل بين الفعل والاسم ، وتخرج لنا الصورة متضمنة المعنى . وقد انتهى من ذلك إلى ما ينبغى أن يكون رائدنا فى الصورة ، وهو الوضوح والتحدد ، وأن تخاطب الفكر والحس معاً .

ولكن باوند سرعان ما عاف هذا المذهب ؛ لأنه لم يجد فيه المجال الكافى للإبداع فهو فى صورته تلك (والحق يقال) محدود ولا يكاد يرتوى على الإطلاق من نبع المودرنية الزاخر . ومن ثم بدأت علاقته فى لندن بالشاعر الأمريكى ت . س . إليوت تزداد وثوقاً . ومن خلال هذه العلاقة خرجت التيارات المتعددة التى سبقت الإشارة إليها ، والتى تعد تصويرية ناضجة وإن لم يسمها أصحابها كذلك . كذلك أرسيت قواعد جديدة للشعر ، تعتمد على الوزن والتركيب والبناء ، إلى آخر ما ذكرنا آنفاً . وكان من ثمارها مجموعة الأناشيد التى بدأها باوند فى لندن فى عام ١٩١٨ ، ثم استمر فى كتابتها فى إيطاليا ونشرها فى أجزاء متفرقة فيما بين عامى ١٩١٩ و ١٩٦٠ . وعلى الرغم من إعجاب كبار النقاد والأدباء بهذه الأناشيد (مثل « فورد مادوكس فورد » و « وندام لويس » ، و « ألن تيت » ، و « ويليام كارلوس ويليامز ») لم تحظ

بالقبول من الجمهور وسائر النقاد . ويشترك كاتب هذه السطور مع الكثيرين من نقاد العصر الحديث فى الاعتقاد بصعوبتها البالغة ، وبإغراقها فى التغريب ، حتى إن عملية التذوق بأى مستوى من المستويات تتوقف إزاءها تماماً . ومعنى هذا أن جرعة المودرنية تزداد حين يستخدم باوند اللغة لا لإيصال المعنى ولكن لإخراج الأصوات فحسب . وهو لكى يضمن هذا يستخدم لغات أجنبية — بعضها مفهوم وبعضها غير مفهوم — وعبارات مقطعة وهلم جرا . وهذا ما دفعنى إلى الاكتفاء بترجمة جزء من النشيد ٧٤ (أول مجموعة أناشيد بيزا — التى نال عليها جائزة بولينجن فى عام ١٩٤٩)، فالحقيقة هى أن أى جزء منه يكفى لتقديم المذاق الخاص بهذا اللون من الشعر التكعيبى : وربما كان المقال المرفق معينا فى إيضاح ما يريد الشاعر أن يقوله — إذا كان يريد أن يقول شيئاً :

وفى عام ١٩٢٤ استقر باوند فى إيطاليا ومكث فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . والمعروف أنه كان من المعجبين بموسولينى ، وأنه كان يهاجم أمريكا فى الإذاعة إبان الحرب ، وبخاصة سيطرة رجال المال اليهود على المصارف . ولهذا ألقت السلطات الأمريكية القبض عليه فى ١٩٤٥ ، ووضعته فى معسكر حربى لمدة ستة شهور قضاها فى ترجمة الشعر الصينى ، وكتابة الشعر أيضاً ، ثم قدم للمحاكمة ، ولكن المسئولين أدخلوه مستشفى فى واشنطن بأمريكا للعلاج ، قضى به نحوا من ١٢ سنة : وعندما أفرج عنه ، « لأنه مجنون ولا يصلح للمحاكمة » عاد إلى إيطاليا فى ١٩٥٨ وظل بها حتى توفى عام ١٩٧٢ .

أما ما يدهش له القارىء والدارس حقاً فهو السرعة التى كان باوند يتحول بها من مذهب إلى مذهب ، وغزارة الإنتاج التى لم يشهد لها العالم مثيلا ، وصحوة الذهن التى لم تفارقه حتى وهو فى الثمانينات من عمره ، وتمكنه المذهل من اللغات الأوربية ، فكان يؤلف بعدة لغات ، وينشر بهذه اللغات دون تردد ، ويقبل أهل كل لغة على قراءة مؤلفاته أيضاً دون تردد ! ومشكلة المترجم لأعماله اليوم هى تعذر الإلمام بالإشارات والاقتباسات الواردة فى شعره ، والمأخوذة من أعمال أوربية مكتوبة بلغات لا يجيدها إجادته للإنجليزية والفرنسية مثلا — وإلى حد ما الإيطالية ؛ فإلى جانب ذلك نجد الألمانية واللاتينية والصينية واليونانية بل العبرية والعربية ! فلنقرأ إذن هذا الجزء من النشيد ٧٤ :

المأساة الكبرى للحلم فى أكتاف الفلاح المنحنية
(مانيس) ! كان (مانيس) ذا وجه لوحته الشمس وبدن مكتنز
وهكذا (بن) و (لاكارا) فى ميلانو
علق من أقدامه فى ميلانو
آن للدود أن يأكل لحم العجل الميت
(ديوغونوس) — ولكن ذلك الذى صلب مرتين
أين تجده فى ثنايا التاريخ ؟
ولكن قل هذا للحيوان الأليف : دقة مدوية لاشكوى باكية
بدقة مدوية لا بشكوى باكية
تبنى مدينة (ديوس) ، حيث الشرفات بلون النجوم .
العيون الرقيقة هادئة لاتنظر بازدراء
والمطر كذلك جزء من الحركة
ما ترحل عنه ليس السبيل الأمثل
وشجرة الزيتون التى اكتست فى الريح لونا أبيض
واغتسلت فى (كيانج) و (هان)
أى بياض يمكن أن تضيف إلى هذا البياض ؟
وأى صراحة ؟
« الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شاطئنا »
أنت يامن مررت بالأعمدة وابتعدت عن هرقل
حينما سقط الشيطان فى ولاية كارولاينا الشمالية
إذا كان الهواء الرقيق يفسح مكانا لريح السموم
أوديسيوس
اسم أسرتى
والريح أيضاً جزء من الحركة
والأخت القمر
اتق الله واخش غباء العامة
ولكن التعريف الدقيق

الذى يقدم هكذا (سيجيسموندو)
وهكذا (دوكيو) — وهكذا (زوان بلين) أو عبر نهر (التيبر) مع العروس
رعاية المسيح لنا مجسدة فى الفسيفساء حتى زماننا ـ عبادة الأباطرة
ولكن الهمجى ذا الأنف السيال الذى يجهل تاريخ (تانج)
لن يخدع المرء
ولا أموال (شارلى سنج) المقترضة من مجهول
ومعنى هذا أننا نفترض أن (شارلى) لديه بعض الأموال
وفى الهند انخفض سعر الصرف إلى ١٨ لكل مائة
ولكن قمل القرض المحلى قد مون من العاملين بالمصارف المستوردة ..
وهكذا كانت الفائدة الإجمالية المعتصرة من عرق الفلاحين الهنود
ترتفع مثل ارتفاع مجد (تشيرشيل)
مثلما وعندما عاد إلى تغطية الروصياء بالذهب المتعفن
كما حدث فى عام ١٩٢٥ تقريباً — آه إنجلترا — يابلادى
حرية الرأى دون حرية الرأى المذاع صفر
ولم تبق إلا نقطة واحدة لستالين
وما حاجتك لهذا ؟ أى ما حاجتك للسيطرة على وسائل الإنتاج ؟
المال يدل على العمل الذى انتهيت من أدائه داخل نظام ما
وهو يخضع للمقاييس والحاجة
« لم أقم بعمل يدوى لا لزوم له »
هكذا يقول كتاب القسيس الكاثوليكى الذى يستخدمه فى عمله
(استعداداً للاعتراف)
صوت يصرخ فى حشرجة مثل القبرة على زنزانات الإعدام
فالنزعة العسكرية تتجه إلى الغرب
لا جديد فى الصورة
والدستور فى خطر
وذلك الوضع ليس بجديد كل الجدة هو الآخر
« من الياقوت الأزرق لأن هذا الحجر يهب النعاس »

لا كلمات تخلص لها
ولا أفعال تتحلى بالحزم والعزم
ولكن العدل وقلبه مثل قلب الطير يقطع الأخشاب
ويسيطر على الأرض
ووجد (راوس) أنهم يتكلمون عن (إلياس)
وهم يقصون حكايات (أوليس)
« أنا لا أحد — اسمى لا أحد »
ولكن (وانجينا) هو — فلنقل إنه (وإن جين)
أو الرجل ذو العلم
الذى أزال والده فمه
لأنه صنع من الأشياء مازاد عن الحد
فتكدست بها حقائب رجل الغابة
انظر الرحلة التى قام بها تلاميذ فروبينيوس حوالى عام ١٩٣٨
إلى أستراليا
إذ تكلم (وان جين) وهكذا خلق من سبق ذكره
وأدى إلى التكدس
آفة انتقال الإنسان
وهكذا أزيل فمه
وسترى أنه غير موجود فى صوره
فى مبدأ الكلمة
الروح القدس أو الكلمة الكاملة : الإخلاص
من زنزانات الموت التى يبصرها جبل (تايشان) فى (بيزا)
مثل (فوجى ياما) فى (جاردون)
عندما قفز القط وسار على القضيب العلوى للسور
وكان الماء ما يزال على الضفة الغربية
يتدفق نحو فيلا (كاتوللو)
فى أشكال مصغرة متعددة

وفى سكونها باقية بعد انتهاء الحروب
« المرأة » قالت (نيكوليتى)
« المرأة
المرأة »
« لماذا ينبغى أن أستمر ؟ »
« إذا وقعت » — قالت (بيانكا كابللو) —
« فلن أقع على ركبتى » .
وإذا قضى المرء يوماً فى القراءة فيمكنه أن يضع المفتاح فى يده
آلة العود فى أيدى (جسبر) — (هو وفاسا)
جاء جرو فى لون الأسد ومعه البراغيث
وطير عليه علامات بيضاء — يخطو
تحت القوى الست
رقد هناك (باراباس) ولصان رقدا بجانبه
تركيبة طفولية فى (باراباس)
ينقصها (همنجواى) ، ينقصها (أنثيل) المتفجر حيوية
واسمه (توماس ويلسون)
ولم يتحدث المسترك . بأى سخافات — شهر كامل دون سخافات :
« إذا لم نكن بكماً ما كنا لنقف هنا »
وعصابة (لين)
الفراشات والنعناع وعصافير (ليزبيا)
الأبكم ذو الطبل الغبى والرايات
والحرف المرسوم الذى يدل على الحظائر الحارسة
وفى (ليموج) كان البائع الشاب
ينحنى فى أدب فرنسى « لا .. هذا مستحيل » .
لقد نسيت أى مدينة من المدن
ولكن الكهوف أقل سحراً بالنسبة للمستكشف الغر
من (الأوروك) المرسوم على الإعلانات

سوف نرى تلك الطرق القديمة مرة ثانية — سؤال
محتمل
ولكن لا شيء يبدو أقل احتمالا
مدام (بوجول)
وكانت رائحة النعناع تفوح تحت أغطية الخيمة
وخاصة بعد المطر
وثور أبيض على الطريق الموصل إلى (بيزا)
كأنما فى دواجهة البرج
خراف سوداء فى حقل التدريب وفى الأيام المطيرة سحاب
فى الجبال كأنما هى الحظائر الحارسة
آزرتنى سحابة
والطيور البرية ترفض أكل الخبز الأبيض
من جبل تايشان حتى غروب الشمس
من هجر (كارارا) إلى البرج
واليوم تم افتتاح الهواء .
(للكوانون) من شتى الممرات .
(لينوس) ، (كليتوس) ، (كليمنت)
وصلواتهم
الجعران الأكبر ينحنى عند المذبح
والضوء الأخضر يسطع فى درع الجعران
حرث الحقل المقدس وفك خيوط دود القز مبكراً
فى توتر
فى نور النور تكمن الفضيلة .
« الكل نور » يقول (أريجينا سكوتس)
كأنما يتحدث عن (شون) على جبل (تايشان)
وفى بهو الأسلاف
كأنما من بداية العجائب

الروح القدس الذى كان موجوداً فى (ياو) ـــ الدقة
فى (شون) الرحيم
فى (يو) هادى الأمواه
أربعة عماليق فى الأركان الأربعة
وثلاثة شبان لدى الباب
وحفروا حفرة حولى
كيلا تنخر الرطوبة فى عظامى
لإنقاذ صهيون بالعدل
يقول إشعياء : ليس لأهميته لنا يقول الملك داود
أول الحقراء
النور المتوتر الطاهر
وحبل الشمس الذى لاتشوبه شائبة
« الكل نور » يقول الأيرلندى إلى الملك (كارولوس)
كل شىء
« كل الأشياء الموجودة هى من النور »
ولقد أخرجوه من القبر
وهو يقول عن نفسه إنه يبحث عن المانويين
(الألبيجواز) ـــ مشكلة تاريخية
والأسطول فى (سالاميس) الذى بنى بالأموال التى أقرضتها الدولة
... ...
ليس لترفع مستوى المعيشة داخل البلاد
ولكن لتزيد من أرباح المرابين فى الخارج
قال لينين
ومبيعات المدافع تؤدى إلى المزيد من مبيعات المدافع
وهى لاتكدس أسواق المدافع
ولاتصل إلى درجة الإشباع
(بيزا) فى العام ٢٣ من بداية الجهود المبذولة تحت أنظار البرج

وقد شنق (نل) بالأمس
لارتكابه القتل والاغتصاب وما إلى ذلك ، إلى جانب (شولكيس)
إلى جانب الأساطير ظن أنه كان كبش (زيوس) أو غيره
أي عيوب مذكورة في الكتاب المقدس ؟
ما أسفار الكتاب المقدس ؟
قل أسماءها — لاتتقدم إلى هذا الهراء .

... ...

رجل غربت عليه الشمس
قال إن النعجة نظرت نظرة حانية
وحورية (هوجوروى) جاءت إلى
مثل هالة ملائكية
في يوم ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو في بهاء الغروب
والرفيق يبارك دون هدف
دموع في بركة الأمطار عند المساء
الكل نور
والدراما برمتها دراما ذاتية
فالحجر يعرف الشكل الذى يهبه النحات له
الحجر يعرف الشكل
أما في جزيرة (فيثيرا) أو (إزوتا) أو في مريم البتول — المعجزات
حيث انتهى النحات الرومانى من وضع الأسس .
رجل غربت عليه الشمس
ولن يموت الماس عند انهيار التربة
ولو كان قد انتزع من الجوهرة التى ركب فيها
ينبغي أن يدمر نفسه أولا قبل أن يدمره الآخرون
بنيت المدينة أربع مرات — (هو فاسا)

(جاسبر) (هو فاسا) خائن لإيطاليا .
والآن فى الذهن الذى لايدمر (جاسبر) (هو فاسا)
والعماليق الأربعة فى الأركان الأربعة .
والبوابات الأربعة فى منتصف الجدران (هو فاسا)
وشرفة بلون النجوم
شاحبة مثل سحاب السحر — القمر
هزيلة مثل شعر (ديميتر)
(هو فاسا) وفى أثناء الرقص تجدد الحياة
قبرتين تغنيان أنغاماً متقابلة
عند الغروب
تهز الوجدان
القلعة إلى اليسار
تظهر من خلال سروالين .

إحياء الصور :

النشيد ٧٤ للشاعر عزرا باوند والفنون البصرية —

Jessica Prinz Pecorino. Resurgent Icons : Pound's First Pisan Canto and the Visual Arts, **Journal of Modern Literature, Vol. Nine, Number. 2, May 1982 pp. 159/174.**

(يقول هيو كينر فى كتابه « عصر عزرا باوند » إن شعر باوند ...
« هو أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية ») .

كان عزرا باوند يحيط فى صباه بالنظرية التكعيبية ، كما يدل على ذلك كتابه غوديه — برزسكا ، الذى نستشف منه أن الشاعر كان يلم إلماما تاما بطبيعة الثورة الفنية التى أحدثها الرسامون فى عصره . وكان يدرك أن التجديدات الفنية التى أتت بها التكعيبية تفصح عن ثورة ، لا فى الأداء فحسب ، بل فى المبادىء النظرية نفسها .

فالتكعيبية التى استحدثها (بيكاسو) و (براك) ، والدوامية(أو الآلية المستقبلية) التى تنتمى إليها لوحات (لويس) و (غوديه) ، تشكلان انفصالا عن التقاليد الفنية بحيث يتعذر وصفها بالانطباعية الجديدة ؛ وذلك — فى الحقيقة — لأن هذه اللوحات تعتمد على أشكال وهياكل فنية جديدة كل الجدة .

يقول باوند « إن تنظيم الأشكال الفنية يتطلب نشاطاً أكثر إيجابية وإبداعية من محاكاة الضوء الساقط على كومة من القش » . وفى حين كان الانطباعيون يحاكون صور الطبيعة كما تتراءى لأعينهم ، « أى الضوء الساقط على كومة القش » ، أصبح المحدثون يحاكون عملية الإدراك الحسى نفسها ؛ وبهذا يعيدون تعريفها . فاللوحة التكعيبية لاتصور شيئاً ثابتاً فى الواقع المحسوس ، بل « عملية » إدراك هذا الشيء ؛ وهى تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد ، فتعبر عن التفاعل الديناميكى بين المعطيات البصرية والذهن التجريدى . وكذلك كان باوند على إحاطة تامة بالتحول المعرفى الذى حدث فى عهده إذ يقول :

« ثمة نظرتان متناقضتان إلى الإنسان : أولاهما أن تعده الغاية التى تتجه إليها المدركات الحسية ؛ أى أنه لعبة فى ايدى الظروف ، أو أنه المادة التشكيلية التى تتلقى الانطباعات . وثانيتهما أن تعده قوة سائلة مضادة للظروف ؛ أى أنه قوة فهم وتجريد ، وليس مجرد طاقة على الملاحظة وعكس الانطباعات » .

وتمشيا مع اتجاه الفنون التشكيلية فى ذلك العصر ، كان باوند يدرك الحاجة إلى اتخاذ أسلوب فنى لايعتمد على المحاكاة ؛ فهو يقول فى الكتاب نفسه :

« ينبغى على الرسام أن يعتمد على العنصر الإبداعى ، لا عنصر المحاكاة أو التمثيل ، فى عمله . وينطبق هذا القول نفسه على كتابة الشعر ؛ فينبغى على الشاعر أن يستخدم الصورة ، لأنه يراها ويحسها ، وليس لأنه يستطيع أن يتوسل بها إلى تعضيد عقيدة ما أو نظام أخلاقى أو اقتصادى » .

والواضح أن باوند لم يكن يلتزم بهذه المبادىء دائماً ، كما لم يكن قادراً على تطبيقها دائماً على شعره . و (مارجورى بيرلوف) محقة فى قولها إن باوند لم يستطع

تطبيق نظرياته النقدية فى شعره ، حتى شرع فى كتابة أناشيد مالاتستا ؛ ولو أن تلك النظريات قد تأثرت تأثراً عميقاً بالنظريات الجمالية للرسامين التكعيبيين .

وهكذا نجد أن باوند — فى أوائل كتاباته النثرية — يستعير الاصطلاحات من الرسامين لاستخدامها فى « توصيف » شعره ؛ فكان يطلق على « الصور الشعرية » اصطلاح « اللون الأولى » للفن الذى يمارسه ، بغية تأكيد قيمته التمثيلية (أى التصويرية الواقعية) . ولما كان يقول باستقلال « الموضوع الفنى » — (اى ما نسميه بالعمل الفنى » فى أيامنا هذه) — ذهب إلى أن عناصره ينبغى أن يكون لها قيمة فى ذاتها . وهكذا انتقد باوند ما كان يعده « القيمة الإحالية » للرمز ، أى القيمة التى تتمثل فى إحالة القارىء إلى « معنى ضمنى أو مقصود » . وكان يميل إلى رفض الرموز ؛ لأنه كان يحس انها تولى الأولوية لما « تمثله » لا لما « تقدمه » ؛ ومن ثم فهى تنسب قيمته إلى منطقة ما خارج نطاق التجربة المباشرة .

وكان التعريف الخاص الذى وضعه باوند للصورة الشعرية بمثابة إعادة تعريف للغة المجاز ، وفقاً للأهداف التى كان يرمى إليها ، وهى إخراج فن يعتمد التقديم لا التمثيل منهجاً . فإذا كانت قصيدة (وليامز) « الربيع وكل شىء » قد نجحت فى استخدام اسلوب « تقديمى » بالاستغناء عن لغة المجاز ؛ فإن باوند يحاول « إلغاء التجسيد » من المجاز بحيث يقدم من خلاله علاقات جديدة تقوم على الكناية . وهو يورد هذا النموذج للتدليل على ما يقول :

« إن شجرة الصنوبر التى يغشاها الضباب على التل البعيد تشبه قطعة مكسورة من درع يابانى » .

« وجمال الدرع — إذا كان جميلا على الإطلاق — لايرجع إلى أى تشابه بينه وبين الصنوبر وسط الضباب » .

« وأيا كان الأمر فإن الجمال — إذا كان مقصوراً على الشكل — هو نتيجة للعلاقة بين « مسطحين » .

« وجمال الشجرة والدرع يرجع إلى أن سطحيهما ينطبقان بعض الشىء كل على صاحبه » .

وهكذا فإن باوند « يرفض تعريف شيء ما من خلال شيء آخر » ، ويؤكد كل ما يفرق بين المشبه والمشبه به ، بحيث افتقر مجازه الشعرى إلى العمق، واعتمد على التوتر الدائم بين « المسطحات » المختلفة المتداخلة . كما أن استخدام باوند لكلمة الشكل بوصفها مصطلحاً نقدياً ، يحول دون التفرقة بين شكل المجاز الشعرى وشكل القصيدة بصفة عامة ؛ ففي الحالتين نرى أن « الجمال نتيجة للعلاقة بين المسطحات » ؛ وذلك – كما يقول باوند – « لأن العلاقات أقرب إلى الحقيقة ، وأهم من الأشياء التى نقيم بينها هذه العلاقات » .

وثم عامل آخر وراء رفض باوند للرمزية، ألا وهو تعريفه الصورة الرمزية بأنها ساكنة أو ثابتة ، وذلك فى علاقة ما بمعنى سابق عليها ، فى حين نجد ان علم المقرفة الذى يستند إلى الظواهر يتطلب منا ان نتصور واقعاً متغيراً ديناميكيا ، لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن المتغير الديناميكى . وهكذا فإن باوند يعرف الصورة بأنها بؤرة تغير ونشاط ؛ وجميع المصطلحات التى يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية فهو يقول مثلا إن لها « دلالة متغيرة » ، وإنها « تركيب ذهنى عاطفى معا » ، وإنها « دوامة » للطاقات المتحركة .

ويناقش باوند فى كتابه (ألف باء القراءة) تعريفه الأول للتصويرية ، ليبين أن الجمهور قد أساء فهمه إذ يقول :

« ثم جماعة ينشدون التبسيط ، فهم يقبلون على أقرب المعانى وأيسرها ، ظانين أن الصورة هى الصورة الثابتة وحسب. فإذا لم يستطع المرء أن يدرك أن مجال التصويرية – أو « الفانوبيا » (أى صنع الصور) – يتضمن أيضاً الصور المتغيرة ، كان عليه أن يلجأ إلى تقسيم لا داعى له فى الواقع بين الصورة الثابتة والفعل أو العمل » .

وقد استقى باوند اهتمامه بالإمكانات الديناميكية للصورة من الأساليب الفنية للدوامية والتكعيبية ؛ فهذه الأساليب تعتمد على التقابل بين عناصر متميزة ومنفصلة ، فى إطار علاقات ديناميكية متغيرة . وقد قال (غوديه) فى معرض حديثه عن فنه :

« هذه أشكال صور محدودة – ينتظمها إطار عام دائم الحركة » . وكذلك فإن العناصر الثابتة فى اللوحة التكعيبية ينتظمها « إطار عام دائم الحركة » ؛ حيث نرى

المسطحات والخطوط تتشابك وتتفاعل لتخرج « تنظيما . . للسطوح » يتسم بالتوتر الديناميكي . وقد كان هذا التأكيد للخصائص الديناميكية للفن من وراء اهتمام باوند باللغة الصينية ؛ « لاعتمادها الكبير على الأفعال » ، وعلى الحرف التصويري (الإيديو غرام) الذى « لايفصل شكلا بين الشيء والفعل » . وقد زاد هذا من إعجابه بلوحات (لويس) ؛ وهو يفسر لنا إعجابه بلوحة (غوديه) المسماة « رأس هيراطيقية » إذ وصفها قبل ان ينتهى منها الرسام بأسبوعين بأنها « حركة » لا « سكون » . يقول باوند « إن الإنسان الكامل لابد أن يهتم بالأشياء النامية المتغيرة أكثر من اهتمامه بالأشياء الميتة أو المحتضرة او الثابتة » .

ومن ثم فقد كان اهتمام باوند ينصب أساسا على التركيبات السطحية التى تجسد الحركة والنشاط والتغير والتحول . وكان يقارن بين الطاقة الكامنة فى الشعر والطاقة الكهربائية قائلا : « إذا تقابلت ثلاث كلمات أو أربع تقابلا دقيقاً اصبحت قادرة على إشعاع ... طاقة كبرى » . ومثلما نرى فى لوحة تعتمد على « القص واللصق » ، تنبع الطاقة الديناميكية للفن من « العلاقات فيما بين » العناصر ، ومن التقابل بين التفاصيل البصرية واللغوية المتمايزة ، بل التى تتسم أحيانا بالتناقض فيما بينها .

يقول باوند فى معرض إشارته إلى فنانى مذهب الدوامية : « لقد أيقظوا إحساسى بالشكل » — ولاشك أن شعر باوند يفصح عن تأثير هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء . وهكذا فإن أسلوب النشيد رقم ٧٤ وبناءه يحققان الأهداف الشعرية التى حددها باوند قبل كتابته بثلاثين عاما ، استجابة للفنون البصرية . فالنشيد شبيه أشد الشبه بلوحة تكعيبية (تركيبية) ، ولكنه يبين أيضاً إلى أى مدى ذهب باوند فى تجاوزه للتقاليد الجمالية الحديثة .

وعندما انتهى باوند من كتابة أناشيد بيزا اضطر إلى كتابة رسالة إلى الرقيب دفاعا عنها ؛ إذ كان الرقيب يتوجس خيفة — شأنه شأن كثير من القراء — من أن تكون القصائد شفرة سرية ذات رسالة خبيثة . ولكن الشعر لايتضمن أية معان خبيثة فى الحقيقة ؛ بل لايتضمن « عمقاً » فكرياً يتطلب الكشف عنه . وإذا كان النشيد رقم ٧٤ يقدم إلينا ألوانا متنوعة من الثيمات والموضوعات فليس منها فكرة واحدة « تنظم »

النشيد بصفة عامة ؛ وليس هناك موضوع أهم من التفاصيل الدقيقة نفسها ، وعلاقاتها المتغيرة . ولما كان باوند يقدم حشوداً من « الحقائق » والشذرات المتناثرة والحروف المرسومة والعبارات ، فإن القارىء الذى ينشد معانى أعمق منها سيجد أن المعانى تتغير بسرعة تقترب من سرعة تغير الصور نفسها .

وباختصار ، هل نبحث عن عمق أكبر أو أن هذا هو القاع ؟ وثيمات الأناشيد تشبه العناصر التمثيلية للفن التكعيبى فى أنها تخضع للتكوينات السطحية المتغيرة . ومن ثم فإن النقلات الفجائية لمنطق الحديث ، والفجوات المتقطعة ، والمساحات الخالية على الصفحة المكتوبة ، تضطر القارىء إلى الوعى بأسلوب حركة اللغة ، والوعى بالربط والفصل بين الصور ، حين تذوب فكرة فى فكرة ، ثم تنقطع تماما .

وفى حين تتعرض القصيدة للتغير الدائم ، نجد أن ثمة عاملا يوحد بينها ، ألا وهو الشاعر ، الذى يبصر ويتذكر ويجمع الحقائق المتباينة من وعيه . « لقد سطع الضوء ، فالدراما ذاتية تماماً ... » .

أى أن القصيدة تعرض الحياة الواعية للشاعر فى حالة تغير دائم « درامى » . ويقول فورست ريد « الإبن » إن القصيدة هنا « رحلة كبرى » ترسم أبياتها خريطة تمثل عمليات التفكير المتغيرة للشاعر : « الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شواطئنا » . ورسم الخريطة مهم ، ليس لأنه يتبع خطة محددة ، أو حقيقة كبرى ، أو ثيمة غلابة مهيمنة ولكن لأنه يمثل سجلا صادقاً أصيلا للتجربة الفعلية . فالخريطة هنا تسجل اكتشافات باوند فى عملية كتابة الشعر . ويقول باوند فى كتابه غوديه – برزسكا (ص ٤٠) :

« ربما كان كل عمل عظيم عملا « تجريبياً » وبعض التجارب تنتهى « بالاكتشاف » ولكنها تجارب أولا وأخيراً » .

ويدور النشيد حول إدراك أشكال جميلة وإبداعها واكتشافها فى التجربة المباشرة للشاعر ، وذلك فى إطار الفيض المتقطع للشعر – وهو فيض أحيانا يبعث على الأسى :

ليست الفردوس مصطنعة
ولكنها على ما يبدو متقطعة
فهى لاتوجد إلا فى شذرات غير متوقعة ، وسجق ممتاز .

ويشترك النشيد ٧٤ مع سائر الأناشيد الأخيرة فى التمزق الشديد. ومثلما نرى فى اللوحات التكعيبية يدخل مسطح في مسطح آخر بحد قاطع كالسيف . وترى الأبيات تضرب يمنة ويسرة مترددة بين التأملات التجريدية والانطباعات الحسية المباشرة والذكريات المستدعاة من حياة باوند نفسه ومن قراءاته . ويقع التمزق المكانى الزمنى مع كل « إحالة » (إلى شيء خارج القصيدة) ومع كل انتقال مفاجيء إلى لغة أجنبية .

وتحقيقاً لغاية باوند من كتابة فن « تقديم » (لا محاكاة) فإنه يهيل التفصيلات بعضها فوق بعض ، ويقدمها دون تعليق أو شرح . وهو يقدم الحقائق الصريحة جنبا إلى جنب دون روابط (مثل حروف العطف) حتى تشكل « فيلقا من الأشياء المحددة » « مستر كواكنبوس أو كواكنبوش » — « خيلاء السيدة تشيتندن » — « محل موكان » — « نفق الشارع رقم ٤٢ » . إن أسماء الأشخاص والمطاعم وسعر الخوخ ومشاهد أمريكا وأصواتها تأتى إلى الذاكرة فى صورة شذرات ممزقة :

هكذا تعمل الذاكرة ، إذ تعود التفصيلات إلى الذهن فى صور

مختلطة ممزقة مضطربة .

والنشيد يقدم حشدا من الحقائق والارتباطات التى تبدو ممزقة . ومثلما يثب ذهن باوند من شيء إلى آخر ، يتواثب الشعر فى القصيدة ، وهى وثبات فى الزمان والمكان لا يقدر عليها إلا الذهن :

أسد تورفالسن وطير باولو

ومنها إلى قصر الحمراء ، وساحة الأسود

وبهاء الملكة لنداراجا .

إن باوند يستخدم أسلوب « التركيب الفوقى » (أى وضع الصورة فوق الصورة) أو « التطعيم الحضارى » (بمعنى وضع صورة حضارية فوق صورة) بحيث يقيم علاقة ما بين الصور المتنافرة بجامع الشبه بين خصائصها المشتركة ، مثل اللون أو الصوت أو الموضوع . وهكذا فإن النشيد لاتنتظمه ثيمة واحدة متجانسة ، بل عدة « وحدات نمطية » من التفصيلات التى يتصل بعضها ببعض . فمثلا نجد أن الإله الوثنى

الذى يسمى (وانجينا) فى أستراليا يوضع فى مواجهة (أوديسيوس) ثم فى مواجهة (وان جن) « المثقف » الصينى . كما أن مجموعة الصور برمتها – أو ما يسميه باوند بالوحدات النمطية – تعتمد على العلاقة بين الأصوات اللفظية ، على أساس أن إخراج هذه الأصوات جزء من التراث الشفاهى . ودلالة الصور ترجع إلى الشاعر نفسه ، الذى يظل حبيساً – من ناحية ما – لأنه يتفوه بأكثر مما ينبغى . وتقول (كريستين بروك – روز) إن شبكة الصور شبكة سطحية فحسب ، ولا يقدم باوند من خلالها أى ثيمات عميقة ، كما أنه « لا يحاول إقامة الحجة ، أو أن يثبت أى شىء بل يريد فحسب أن يقدم حقائق » .

وهذه الوحدات النمطية نفسها تتعرض للتغير الديناميكى الدائم . فأسلوب « التطعيم الحضارى » الذى يتبعه باوند يمكنه من وضع (أكتاباان) جنبا إلى جنب مع (واجادو) بوصفهما صورتين من الصور المرتبطة بالمدينة المثالية ، وبالماضى الذى يموت ويحيا ؛ ويشترك هذا النمط من الصور فى الحركة مع (وضد) صور مستقاة من الأساطير والدين ، ترتبط جميعاً بالبعث والإحياء والخلود . وباوند يقيم هذه الوحدات من شذرات موزعة فى أرجاء النشيد ، بحيث تكتسب كل صورة دلالة جديدة كلما قوبل بينها وبين غيرها . فمثلا نرى أن ثيمة التجدد والإحياء تتخذ مكانا ثانوياً بالنسبة للعلاقات التى تستطيع الصور توليدها فى القصيدة .

وإلى جانب ذلك نرى ان ما تقوله القصيدة عن إمكان التجدد والإحياء تتناقض تناقضاً مباشراً مع شكل القصيدة نفسها ؛ إذ أن التمزق الذى تتسم به يوحى بأنه من المحال إعادة بناء الماضى :

أعيد بناء المدينة أربع مرات – (هو فاسا)
غاسير ((هو فاسا) – خائن لإيطاليا
أنا لا أستسلم ولا أسلم الإمبراطورية ولا المعابد
فى صيغة الجمع
ولا الدستور ولا مدينة (ديوسى) ...

فالقصيدة توحي بأن « إعادة البناء » تعني الحفاظ على شذرات الماضي واستخدامها في صنع تشكيلات جديدة . ويتناول باوند الشذرات التاريخية كأنها « قطع من الماس » انتزعت من الحلى التي ركبت فيها ، ثم يدرجها في الفسيفساء التي يصنعها (بطريقة القص واللصق) . إن « التفصيلات المضيئة » الصريحة المستقاة من الماضي تقدم إلينا في هيكل جديد يعبر عن عصر الشاعر ، ويشكل أنماطاً سطحية دائمة التغير ، كأنها لوحة تكعيبية .

وإلى جانب هذا نرى أن التجميع السريع للتفصيلات المتباينة يحدث تغيرات جذرية في « نغمة » القصيدة أيضاً . فمثلا يضع باوند في فقرة الرثاء صوراً لا رابط بينها حتى تناسب موضوعاً مماثلا تتناوله الفقرة التي تبدأ بالعبارة « هؤلاء الرفاق ... » ولكن الفقرة بصفة عامة تعتمد في تأثيرها على إقامة أنماط إيقاعية ونغمية ثم كسرها . فالبيت الذى يتكون من ثلاث تفعيلات يتلوه بيت من أربع تفعيلات ، ثم بيت من الشعر الحر (أى غير الموزون بالأوزان التقليدية) . وكذلك فإن باوند يقيم نغمة مأسوية حين يقتبس بيتا من قصيدة « الملاح » — وهو « السادة يعودون إلى الأرض » ولكنه يكسر هذه النغمة حين يلقى بفكاهة حركية :

وكان (جيم) المهرج يغنى :
« بلارنى — أدخلنى القلعة ياحبيبى
فإنك قد أصبحت الآن حجراً »
أو حين يسخر من مؤلف الأحياء والأموات :
وقد توفى (آمبر رايفز) — نهاية هذا الفصل
انظر مجلة تايم — عدد ٢٥ يونيو .
أو حين يقدم قطعة من (بايرون) :
أو (جبسون) الذى يحب الجواهر السوداء
و (مورى) التى تكتب روايات تاريخية
و (نيوبولت) الذى بدا عليه أنه استحم مرتين .

وفى بداية النشيد نشهد تغيراً يدق إدراكه فى النغمة الشعرية ؛ فهو يبدأ بالمأساة التى يشترك فيها الشاعر مع أبناء جيله جميعاً ، ثم يتبع ذلك حشد من الأسماء — أسماء الشهداء

السياسيين والدينيين : موسوليني ، مانس — ديوجينيس — ديونيسيوس (المسيح) وآخر ثلاثة فى القائمة يحولون بؤرة الفكرة من صور الموت إلى صور التجدد والحياة . كما أن البيت الذى يقتبسه من قصيدة ت . س . إليوت « الرجال الجوف » ، وإشارته إلى المدينة المثالية ، يدلان على التحول عن « مأساة الحلم » إلى إمكان البعث وإعادة البناء.

وكثيراً ما نجد أن انعدام الترابط لايجعلنا نحس بالتغير الجذرى فى النغمة الشعرية . ففى الفقرة التالية يقيم باوند « تركيباً فوقياً » من عدة عناصر متباينة :

وحورية (هاغوروموو) جاءتنى
مثل هالة على رأس ملاك
يوما ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق المبارك لا هدف له
دموع فى بركة الأمطار عند المساء

إن الأبيات تقفز من الأرواح التى تبعث بالتسرية والعزاء فى المسرح اليابانى ، ومن الملائكة التى صورها فنانو عصر النهضة ، إلى بهاء الطبيعة . وعلى الرغم من وجود حرف العطف (الواو) تقدم إلينا فجأة صورة للمعاناة الإنسانية واليأس . كذلك فإن عدم استخدام باوند للضمائر يجعل الشعر غامضاً كل الغموض — من الذى يبكى فى بركة الأمطار — الرفيق أم الشاعر نفسه ؟

وهكذا نرى على أحد المستويات أن التغيرات المستمرة فى النغمة توحى بالتذبذب فى الحالة النفسية للشاعر نفسه . إن الحالة تتغير من بيت إلى بيت ، مع تأرجح باوند بين الثبات الروحى واليأس . ويحيط به فى الوقت نفسه حوريات وعبيد :

رجل غربت عليه الشمس
وهبت الريح عليه مثل الحوريات فى وهج الشمس
ولا يعرف الوحدة مطلقاً
بين العبيد الذين يتعلمون الرق ...
وفى إخلاص وتواضع ينشد الصفح « اغفر لى حتى يغفر لى الجميع » .

(كوانون) هذا الصخر يبعث على الرقاد
لأن هذا الصخر يهب الرقاد
فهو يستكين ولا يتحرك

أما الشاعر فهو ينشد السكينة ، وينشد السلام فى عماء هذا العالم برغم عدم استكانة ذهنه . وأحيانا نرى ومضات بصيرة نافذة :

خيط ضوء مشدود نقى
حبل الشمس الذى لاتشوبه شائبة .

أو نرى صورة للجمال فى لحظة سكينة « العيون الرقيقة الهادئة التى لاتلقى نظرة احتقار » . ولكن هذه شذرات متقطعة وسط حشد من الصور والانطباعات التى تتزاحم على ذهن باوند فى « النفوس الحية العظيمة القادمة من الخيمة التى يحكمها (تايشان) » .

وتتغير نغمة النشيد ، لا لأنها تعكس التغير فى مواقف باوند وانطباعاته فحسب بل أيضاً لأن الزاوية التى يبصر منها مادته تتغير باستمرار . فالنشيد عبارة عن تركيب غير متجانس من ذكريات باوند وأحاسيسه ، ولكنه يتضمن أيضاً تركيبات من الأصوات القادمة من عدة أزمنة وأماكن « صاح الحارس خذ هؤلاء الجنرالات جميعاً ... » . والشذرات التى سمعها (سناغ) فى السجن تحت عيون قوات الأمن تأتى إلينا بكل الطاقة التى تفجرها العبارات العامية (« كام لكمية كده ـ شوف باقول إيه واعمل إيه ») — هذه اللغة الدارجة ، والأغانى والشتائم ، تحتل مكانا لاينكر فى النشيد بما فى ذلك اللهجة المحلية التى يتكلم بها المستر إدواردز « فى العنبر رقم ٤ — حيث يرقد فى طيبة وخير » . أما الأصوات الحاضرة فترن فى الآذان كأنها (ومضات) من الصوت ، فى مقابل الأصوات الآتية من الماضى الذى يتذكره باوند أو يتخيله : « هذه رومانسية — نعم نعم — بالتأكيد ... » ويقدم باوند أنماط التحدث فى الحياة الواقعية بتغيير حروف بعض الكلمات ، واللجوء إلى الاختصارات ، واختراع كلمات جديدة ، بحيث توحى العبارات المبتورة والجمل الاعتراضية بأنها مكتوبة بطريقة الاختزال .

وللدلالة على التمزق المكانى والزمانى فى شتى أجزاء النشيد ، يكفى أن نعرف أن كثيراً من العبارات تخرج من سياقها التاريخى وتندرج فى سياق القصيدة الجديد . وأحيانا نرى صوتا يجاور صوتا آخر ،آتيا من مكان وزمان يختلفان عنه كل الاختلاف . وهكذا نجد أن كلمات « حكمدار » غاردون تذوب فى كلمات دوقة من القرن السادس عشر ، فى حين تتعارض كلماتها مع صوت الشاعر نفسه :

قال نيكوليتى « المرأة »

« المرأة »

« المرأة » !

« لماذا ينبغى أن أستمر ؟ »

« إذا سقطت — قالت بيانكا كابيللو — »

« فلن أقع على ركبتى »

فإذا قضى الإنسان يوما واحداً فى القراءة

استطاع أن يحصل على المفتاح

إن كلمات بيانكا ذات « دلالة متغيرة » ؛ وقبل كل شىء تعود أهميتها إلى أنها شذرة مقتطعة من زمن مختلف ، وضعت فى هذا السياق فى القصيدة . ولكن (بيانكا كابيللو) هى أيضاً « المرأة » ؛ ومن ثم فهى أيضاً إحدى النساء المثاليات فى عين باوند . أضف إلى هذا أن كلماتها تشير بصورة حادة إلى موقف باوند حينما كان — كما يقول — « غارقاً فى سجن الجيش » . الصوت صوتها لاشك ، ولكنه يتداخل مع صوت باوند بصورة ما ، فكأنما باوند نفسه يقول « لماذا ينبغى أن أستمر ؟ - إذا سقطت - فلن أقع على ركبتى » . وثم علاقة بين بيانكا والشاعر على مستوى آخر ؛ فلقد ماتت مسمومة . وباوند يصور نفسه فى صورة من وقع ضحية العقاقير المخدرة للساحرة (كيركى) ، وأنه بذلك أحد سجنائها .

وهكذا فإن التفصيلات الثابتة الصريحة التى يضعها الشاعر جنبا إلى جنب فى ثنايا النشيد تكتسب ديناميكية من علاقاتها المتغيرة . وتبين الصورة التالية كيف تنجح « حقيقتان » — كل منهما كناية — فى الإيحاء بالحركة بل مرور الزمن .

إذا نظرنا إلى كل منهما على انفراد وجدناهما ثابتتين ولاشك . أما إذا نظرنا إليهما معا وجدنا أن السحاب يتحرك أو أنه قد تحرك بالفعل. وشبيه بهذا ما نراه فى « الوحدات النمطية » التى تتحرك على الدوام بحيث يقدم كل تقابل بين الصور نمطا جديداً من أنماط العلاقات . وهكذا يشبه باوند سجنه بحظيرة الخنازير فى جزيرة الساحرة (كيركى) ، وبسفينة على ظهرها العبيد ، ثم بسجن المسيح . وبعد ذلك تتغير شبكة العلاقات تغيراً كاملا :

كيركى — صه !
ولكن سم زعاف يجرى
فى كل عروق الإمبراطورية
ومادام فى أعلاها ، فلابد
أن يجرى أسفل ، فيسرى فيها جميعاً .

ويستعين باوند بعبارات من هوميروس (ملحمة الأوديسا — ١٠-٢١٣) ومن (وبستر) (دوقة مالفى) بحيث تتوسع دلالات الصور فلا تقتصر على وضعه الحالى ، بل تعبر أيضاً عن نظرياته الاقتصادية ؛ فالربا سم زعاف .

والقارىء يسعده — مثلما يسعد الشاعر — أن يلحظ التغيرات التى تمر بها الصورة الواحدة ؛ فالتفصيلات لاترتبط أبدا بأشياء ذات دلالة « نهائية » أو ثابتة بحيث يتم الربط بينها وإحكام العلاقات :

وحينما وهبت فراشة خضراء جديدة يوم الأحد
زمردية — بل أفتح لونا من الزمرد —
فقدت مروحتها اليمنى
وجدت هذه الخيمة قد مدت لى و (تيثونوس)
الذى يأكل قلب الأعناب .

فى سياق النشيد بصفة عامة لاتكتسب صورة المروحة اليمنى — أى الجناح الأيمن — للفراشة أى دلالة خاصة ؛ ولا أهمية لتشبيه الحشرة (النطاط أو الفراشة) بمن ذكره فى النص (تيثونوس) . ولكن الإشارات الأسطورية إلى التحولات الطبيعية (أو مسخ الكائنات المستمر) ترجعنا إلى الفراشة الخاصة بالشاعر ، وتحولاتها داخل القصيدة نفسها . والصور تتخذ شكل الكناية دون أن يسود مشبه به على مشبه ، أو العكس ؛ كما أن الصور لا يشرح بعضها البعض ، بل تزيد وتضيف إلى بعضها البعض . والنتيجة أن باوند يصف الشىء من عدة زوايا ، أى من منظور متغير . فهو يقدم إلينا بوصفه حيواناً (النطاط) ومادة معدنية وآلة (مروحة الطائرة) ، وشخصاً أسطورياً (تيثونوس وديونيسيوس ، الذى يأكل قلب الأعناب) ، وبوصفه أيضاً صوتاً مجرداً — كما يوحى اللفظ بالإنجليزية وهو Katydid .

وأخيراً فكما نفعل إزاء اللوحات التكعيبية ، إذا كان لنا أن نستخلص أى معنى من حشود التفصيلات التى يقدمها هذا النشيد فينبغى علينا نحن القراء أن نقيم العلاقات اللازمة بينها . فالقصيدة زاخرة بالفجوات النحوية ، وعلى القارىء أن يملأها . خذ هذا المثال (وما الحراس - عن الـ ..) : وأحيانا يقدم باوند المعلومات اللازمة فى موضع آخر من النشيد (رأى الحراس فى القادة) . وأحيانا يترجم العبارات المكتوبة بلغات أجنبية لفائدة القارىء فى النص نفسه أو يقدم شروحاً وهوامش داخل النص (مثل « مترياردى — وزناً أو كيلا ») . ولكن الفجوات اللغوية والمنطقية تسود القصيدة بحيث لابد أن يشارك القارىء مشاركة إيجابية فى قراءة النشيد ٧٤ ؛ إذ بدون المعلومات المستقاة من المصادر الخارجية تضيع العلاقات بين الصور (وانجينا — وان جن) . والحقيقة أن الشعر يريد من القارىء أن يرجع إلى المصادر التى اعتمد عليها الشاعر ، لا لأنها تفسر لنا النص ، ولكن لأنها تزيد من معرفتنا بأنواع الأنماط والعلاقات التى يقيمها باوند .

ولكن استخدام باوند لهذه المصادر يفرق بين أسلوبه والأسلوب التكعيبى . فإذا كان بناء النشيد رقم ٧٤ يتمشى تماما مع النظرية التكعيبيةفإن باوند يجعل هذه المصادر نفسها الموضوع الذى يتناوله بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طرائف التكعيبية . وينبغى أن نمعن النظر فيما يقوله (هيو كنر) فى هذا الصدد :

« إن بيكاسو ينزع إلى تحطيم النموذج الذى يحاكيه كأنما ليقول لنا هذا هو ما ينتهى إليه فى لوحتى » .

أما باوند فهو يعيد بناء النماذج بحيث يظهر احترامه لها ، وبحيث تظل كاملة ، فلا يمكن لغيرها أن يحل محلها . وربما كان هذا معناه أن بيكاسو أقلع عن التكعيبية ، فى حين كان شعر باوند — بدءا من قصيدة لوسترا حتى آخر الأناشيد — أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية » .

يقول (كنر) فى موضع آخر إن الحركة البدائية فى الفن (أى تبنى أشكال فنون الإنسان الأول) كانت القوة المحورية فى تطور التكعيبية ؛ إذ وضع بيكاسو مبادىء الفن الأفريقى وملامحه فى مقابل الفن الأوربى أساسا ، لأن التقاليد الأوربية قد غدت تقاليد بصرية « بأكثر مما ينبغى » — أى تعتمد أكثر مما ينبغى على المحاكاة . ويصف (ماكس كوزلوف) النماذج التى وضعها بيكاسو نصب عينيه قائلا :

« لابد لنا إذا أردنا فهم التكعيبية أن نتذكر أن بيكاسو فنان يرى أنماط ترابط واتصال بين الفنون التى تنتمى إلى ثقافات وعصور تختلف اختلافاً بينا . إنه فنان قادر على إيجاد اللحظة الحاضرة عندما تنجح لغة الشكل التى يطمح إليها فى العثور على اشتقاقات متبادلة فى فن الرومانسك الذى ازدهر فى قطالونيا ، أو فنون وسط إيطاليا (أتروريا القديمة) وشبه جزيرة أيبيريا القديمة ، وأرخبيل سيكلاريس (اليونان)، أو فنون بابل وآشور وغرب أفريقيا . فهو يقبل فنون ما قبل التاريخ ، والفنون القديمة والبدائية والساذجة ويحبها ... » .

ومع أن هجوم باوند على الرمزية لم يكن يتسم بروح التمرد والثورة التى اتسم بها هجوم بيكاسو على تقاليد الفن الغربى ، فقد كانت جهوده لتوسيع قاعدة التأثير التاريخى على الفنون المعاصرة تتمشى تماماً مع التيارات السائدة فى العقد الأول من هذا القرن (وكان دائماً ما يدعو إلى كتابة « أدب عالمى ») .

كذلك مهد التكعيبيون الطريق لاستيعاب عناصر من الفنون الأخرى فى فنهم ؛ فالتركيبات التكعيبية (القص واللصق) يمكن أن تتضمن قطعة من نوتة موسيقية (براك

وبيكاسو) أو قصيدة لأحد المعاصرين (غريس وريفردى) . ولا شك أن إدراج شذرات من أعمال الفنانين الذين يستخدمون وسائط فنية مختلفة (سمعية أو بصرية أو لغوية .. الخ) يمثل عنصراً مهماً من عناصر الفن التكعيبى .

واختلاف باوند عن التكعيبيين اختلاف فى الدرجة والأسلوب الفنى فحسب ؛ فقد تجاوز باوند الأسلوب البدائى الذى اتبعه بيكاسو (والذى كان يستخدمه على مستوى البناء والشكل فحسب) ، بل تجاوز أسلوب (غوديه) ، الذى يعتمد على التأثيرات التاريخية المنوعة ؛ وأصبح يدخل فى موضوعاته الفنية عناصر من ثقافات شديدة التباين . ولذلك نرى أن نطاق موضوعاته ومصادره أكثر تعقيداً وتنوعاً من نطاق أى من معاصريه ، كما يبدو شعره مناقضاً كل المناقضة للتكوينات التكعيبية البسيطة نسبياً ، أى التى تعتمد على الأشياء المستقاة من الحياة اليومية . إن شعر باوند « حافل بصور التاريخ » ؛ فهو يتضمن مصادر تاريخية منوعة ، يجعلها موضوعه الذى يتخذ فى بنائه هيكلا حديثاً . ومن ثم يتسم فنه بالتعارض الزمنى بين الموضوعات . أضف إلى هذا أن باوند يطوع أحد المبادىء الأساسية للتكعيبية حتى يخرج فنا لا ينشد فحسب تجسيد النشاط الإبداعى ، بل يدور أيضاً حول أنماط هذا النشاط . وقد طور باوند كثيراً من الأساليب الفنية التى استخدمها الشعراء والرسامون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ؛ ولذلك فعالجته لموضوعاته تشترك مع معالجة معاصريه من الرسامين اشتراكاً أكبر مما نشهده فى بيكاسو . وإذا كان باوند لم يؤثر فى الحقيقة على الفنانين المعاصرين فهو — على الأقل — قد أرهص بمناهجهم الفنية .

انظر مثلا لوحة (بيرسيمون) التى رسمها (روبرت راوشنبرغ) ! إنها حلقة فى سلسلة تتضمن شذرات من لوحه (روبنز) المسماة « فينوس تتزين » . إن المصطلحات المستخدمة فى وصف أسلوب باوند تنطبق على هذه اللوحة ؛ إذ يستخدم (راوشنبرغ) أسلوب وضع الصور بعضها فوق بعض على القماش . وعلى الرغم من أن للصورة عمقاً ينبع من المحاكاة ، فإنه عمق يضيع فى الخصائص السطحية للعمل بصفة عامة . والتركيبات التى يلجأ إليها (راوشنبرغ) تعتمد على الأسلوب « الفوقى » ، أى على وضع اللمحات الحضارية بعضها فوق بعض ، بحيث تخلق توتراً بين الأزمنة التى تنتمى إليها كل منها ، وبحيث تكتسب المرأة التى تصورها اللوحة « دلالات متغيرة » . فعلى أحد المستويات

نرى أنها فينوس ، ولكن الفاكهة الحمراء توحى بأنها صورة للمرأة باعتبارها طعاما شهياً ؛ وإلى جانب ذلك فإنها توحى بأسطورة أخرى لأنها تشبه التفاحة . وهكذا تصبح المرأة فى اللوحة فينوس وحواء معاً ، ولكنها أيضاً المرأة المعاصرة التى تغسل الأطباق (وهى موجودة فى أسفل اللوحة إلى اليسار) ، والتى تتولى الطبخ وتقديم الأكل (انظر كوب اللبن !) . ومشهد الشارع فى المدينة يضيف بعداً آخر إلى هذه المرأة ذات الوجوه المتعددة . فالتقابلات تتيح عدة طرق لفهمها ، وتدخل فى هذا النطاق عدداً من الأساطير . وفى الوقت نفسه فإن جميع التفسيرات ثانوية بالقياس إلى الأهمية الكبرى التى تكتسبها أنماط الألوان وملمسها الذى تبرزه الفرشاة ، وأسلوب (راو شنبرغ) الذى يوحى بالتصوير الفوتوغرافى على لوح من حرير !

أضف إلى هذا أن القطعة المأخوذة من (روبنز) لا تقتصر دلالتها على « معنى المرأة » بصفة عامة ، بل تتعدى ذلك إلى ما تدل عليه اللوحة نفسها . فأولا نرى أن المرأة توحى بأن « لوحات راوشنبرغ تعكس البيئة الحضرية المعاصرة » . وثانيا فإن فينوس التى يصورها الرسام دائماً من الخلف — وفينوس بعد تعنى الجمال — تحتاج إلى مرآة — أى مرآة الفن — حتى تستطيع أن تظهر لعيوننا . وهكذا فإن المرأة ترمز للانعكاس الذاتى الذى تصوره اللوحة ، فاللوحة تتناول فن الرسم بقدر ما تتناول الحياة . وأخيراً فإن لوحة (راوشنبرغ) تؤكد قيمة لوحة روبنز حتى ولو كانت « تحطمها » ؛ لأن لوحة روبنز قد أصبحت مسطحة ، وتقطعت ، وأصبحت تقتصر على لونين . و (راوشنبرغ) يستخدمها فى لوحاته ليقابل بينها فى سخرية فكرية وبين عربات الترام ولوريات الجيش والبعوض ومظلات الهبوط من الطائرة . ومع ذلك فبرغم التفاوت الزمنى والسخرية ، برغم « التحطيم » والتكسير ، فإن (راوشنبرغ) لايتعدى على معنى لوحة روبنز .

وإذا عدنا إلى باوند وجدنا أنه هو كذلك يقر بفضل أسلافه بما يشبه المفارقة ؛ أى أنه يكرمهم « تكريماً غير كريم » . وفى النشيد ٧٤ نجده يلهو ويلعب بما ينظر إليه نظرة القداسة الكاملة ؛ فهو يمزق الأعمال التى يعدها روائع خالدة ، ويقلبها رأساً على عقب ، ويعيد صياغة بعضها ، محاكياً إياها ، ساخراً منها ، بل يستخدمها بوصفها

قطعاً من أزمنة متفاوتة ، ركبت تركيباً جديداً . فى بداية النشيد يستخدم باوند سطراً من رواية (جيمس جويس) المسماة أوليس (عولس) — وهو « إن الحركات التى تحدث الثورات فى العالم تولد من الأحلام والرؤى فى قلب الفلاح على سفح التل » — كما يعيد كتابة الأبيات الختامية لقصيدة إليوت « الرجال الجوف » ، ويلهو بأسماء المؤلفين وعناوين كتبهم :

مات أمبر رايفز ...
والمستر جيمس يحمى نفسه مع السيدة هو كسبي
كأنما هو إناء يحمى نفسه بعصاً يتكىء عليها ..

وهو يستعير العناوين ويستخدمها للتعبير عن « حقائقه » (ريمارك : « ليس فى الصديرى أى جديد » ، وبودلير « ليست الفردوس مصطنعة ») . وهو يمعن فى سخريته فيقتبس أبياتا من شعر الآخرين ويستخدمها فى أغراض مختلفة تماما . فعبارة إليوت « حتى أنتهى من أغنيتى » تصبح لافتة على « مصرف توماس » فى الصورة التى يرسمها باوند للأرض التى تخربت اقتصادياً . وهو يقتبس أبياتاً للشاعرة (سافو) بعد أن يجعلها تتلعثم فى النطق . ويشير إلى امرأة رسمها « مانيه » (فى لوحة « بار » فى « الفوليه بيرجيه ») :

وعلى الرغم من أنه يبقى على شعرها الأحمر ، فإنه يجعلها ترتدى ثوباً من الدريكول أو اللانفيل . ترى هل كان من المحتمل أن يضيف باوند شارباً إلى لوحة (الموناليزا) مثلما فعل (ديشام) عام ١٩١٩ ؟ (لا ؛ فالمحتمل أنه كان سيجعلها تتزين بموضات كريستيان ديور) .

لاشك أن باوند يكرم أسلافه ، ولكنه يكرمهم بأسلوبه الخاص . وشعره يفصح لنا عن اعتقاده الراسخ بأن الفن تكريم ؛ ويبدعه المبدعون « لعبادة الأباطرة » و « باسم إله الفن » . وعمل الفنان هو بناء معابد لآلهة الفن (فالجمائل تحتاج إلى معبد كما يقول) سواء كان الإله هو (ديونيسيوس) ، أو (أفروديتى) ، أو (زرادشت) ، أو (أثينا) ، أو (ياو) أو ربات الفنون نفسها .

إذن لماذا يسود هذا التوتر وهذه المفارقة بين التوقير والسخرية ؟ ولماذا تظهر الصور التي يحيها صوراً ميتة ؟ ربما لأن باوند يحول القيمة من موضوع التوقير إلى عملية التوقير نفسها ، بحيث يصبح الآلهة التقليديون هم الأشكال ومظاهر الكيان الروحي وهم يتبادلون أماكن بعضهم البعض فى دورة لاتنتهى :

إن (يو) لا يبنى أية آمال على (يهوه) ...
(زرادشت) أصبح عتيقاً بالياً
إلى (جوبيتر) وإلى (هيرميز) حيث يعيش الكبير
لا أثر له إلا فى الهواء

و « لا أثر له إلا فى الهواء » لأن روح الآلهة مازالت باقية حتى حين تصبح بعض أشكالها الخاصة عتيقة بالية ممزقة مشوهة أو حتى محطمة. وكذلك فربما بقيت « الروح » فى الذهن — حسبما يقول باوند — لأن الذهن هو مكانها الوحيد . وهكذا فإن آخر صورة لأفروديتى فى النشيد تخرج إلى السطح من خلال « التغنى بالذهن البشرى » ، وإعادة بناء (واغادو) يجرى « فى الذهن الذى لايمكن تدميره » . وحتى الأشكال الجميلة فى اللوحات المرسومة تحقق الخلود (« بالرسم الخالد ») ؛ لأن قماش اللوحة (« الأرض المستوية ») هو الذهن نفسه . وهكذا فإن إدراك الفن (أى إبداعه) لايعنى تقييم أحد المنتجات بل المشاركة فى نشاط ما .



ثبت المراجع للمقال الأول

اولا : الحداثة والمودرنية

Jacques Barzun,

Classic, Romantic and Modern, London 1962.

M. Bradbury & J. Mcfarlane.

Modernism 1890—1930, London, 1976.

Joseph Chiari.

The Aesthetics of Modernism, London, 1970.

Cyril Connolly

The Modern Movement : One Hundred Key Books From England, France and America 1880 — 1950, London, 1965.

Richard Ellman & Charles Feidelson JR (eds.)

The Modern Tradition : Backgrounds of Modern Literature, N.Y. & London, 1965.

Graham Hough

Image and Experience, London, 1960.

Irving Howe (ed.),

The Idea of the Modern in Literature and the Arts, New York, 1967.

Louis Kampf,

On Modernism : Prospects For Literature and Freedom, Boston, Mass., 1967.

Harold Rosenberg,

The Tradition of the New, London, 1962.

Wylie Sypher,

Loss of the Self in Modern Art and Literature, New York, 1962.

From Rococo to Cubism in Art and Literature, N.Y., 1960.

Lionel Trilling,

Beyond Culture, London, 1960.

Edmund Wilson,

Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870 — 1930, N.Y., 1931.

ثانيا ـ التصويرية

Stanley R. Coffman,

Imagism : A Chapter in the History of Modern Poetry, Norman, Oklahoma, 1951.

Lillian Feder

Ancient Myth in Modern Poetry, Princeton, 1972.

J.B. Harmer,

Victory in Limbo : Imagism 1907 — 1917, London, 1975.

Glenn Hughes,

Imagism and Imagists : A Study in Modern Poetry, Stanford, 1931.

Peter Jones (ed.),

Imagist Poetry, Harmondsworth, 1972.

Hugh Kenner,

The Pound Era, London, 1972.

Monroe K. Spears,

Dionysus and the City : Modernism in Twentieth Century Poetry, N.Y., & London, 1967.

A. Kingsley Weatherhead,

The Edge of the Image, Seattle, 1967,

William, C. Wees,

Vorticism and the English A vant-garde, Manchester, 1972.

أما كتب الشعر فقد أشرت إليها في مواضعها من النص .

الفهرس

صفحة